

# GOYA

## *Dibujos*



E. LAFUENTE FERRARI

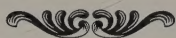


Pero Goya, como observa Gassier, se pone siempre por encima de la anécdota; lo que expresa son sus pensamientos, sus afectos, sus pasiones, su humor, áspero o agrio muchas veces. Porque en el mundo variado y rico que los dibujos de Goya nos revelan su objeto es, sobre todo, el Hombre, al que contempla en toda su complejidad, amasijo de apetitos, instintos, hábitos, vicios y... hasta virtudes.

142

# Goya

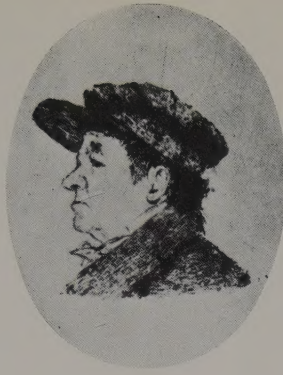
DIBUJOS





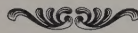






*Goya*

DIBUJOS



Enrique Lafuente Ferrari

Silex  
&

©SILEX®: 1980  
I.S.B.N.: 84-85041-42-9  
Depósito Legal: BI-727-1980  
Diseño de la cubierta: J. M. Domínguez  
Imprenta Industrial S. A. Bilbao  
(Printed in Spain)

## CONTENIDO

### I. LOS DIBUJOS DE GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO Y SU HISTORIA / pg.7

*Goya como Dibujante*

*Desconocimiento de sus Dibujos*

*Los Dibujos en el Prado*

*Conservación de los Dibujos en el Prado*

*Primeros Trabajos de Sánchez Cantón*

*Estudios detenidos y decisivos de Gassier*

*La clasificación de Gassier*

*Características de los Dibujos*

*Dispersión de los Dibujos*

*Album A de Sanlúcar*

*Album B de Sanlúcar - Madrid*

*Album D inacabado*

*Album E de Bordes Negros*

*Album C mejor representado*

*Album F Sepia*

*Albumes G y H de Burdeos*

### II. SELECCION Y DESCRIPCION DE 100 DIBUJOS DE GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO / pg.51

### III. INDICE Y REFERENCIA DE LAS LAMINAS / pg.253

### IV. BIBLIOGRAFIA / pg.259





**I**

**LOS DIBUJOS DE GOYA EN  
EL MUSEO DEL PRADO  
Y SU HISTORIA**





El Museo del Prado posee el privilegio de conservar cerca de la mitad de los dibujos de Goya conocidos en el mundo hasta el presente, privilegio que no fue muy presuroso en dar a conocer y en ofrecerlos puntualmente catalogados para su estudio. En general, puede decirse que esta parte de la obra del gran maestro español fue casi totalmente desconocida de sus contemporáneos. Era, ciertamente, lo más íntimo y personal de su producción y su conocimiento ha sido paulatino y gradual hasta nuestros días. Puede afirmarse que han sido los treinta años últimos, aproximadamente, los que han despertado una creciente curiosidad por los dibujos de Goya, cuyo conocimiento ha estado lleno de lagunas, imprecisiones e inexactitudes hasta que se ha suscitado este movimiento de «nuevo descubrimiento de los dibujos de Goya», como ha escrito Pierre Gassier, el profesor francés que más ha trabajado en este campo hasta lograr la obra más comprensiva y completa publicada para su esclarecimiento, lo que hará de ahora en adelante obligada la mención de su nombre y sus publicaciones para cualquiera que se ocupe de este campo. Y no deja de ser curioso que habiendo reunido el Museo del Prado el importantísimo tesoro

de diseños de Goya que posee, hayan tardado tanto las autoridades de la primera pinacoteca española en alumbrar este camino y hacerlo expedito para los estudiosos del gran maestro. Porque los dibujos de Goya, dice afortunadamente Gassier, son «una de las cumbres del arte moderno», a la vez que constituyen, dentro de la obra del gran pintor, «el reflejo más fiel, el más verdadero, no solamente de su visión del mundo, sino de una conciencia que se interroga ante el mundo».

Conocidas son las circunstancias de la vida de Goya y no es éste el lugar de recordarlas puntualmente; solamente haremos memoria de los puntos que para la historia de los dibujos nos interesan especialmente. Pintor de no precoz carrera, nacido y formado en Zaragoza su patria, entra en relaciones con la corte a partir de 1774; los pasos de sus ascensos en la corte son lentos, pero seguros. Si a los 40 años todavía no había alcanzado gran notoriedad, en los últimos decenios del siglo gana fama, clientela y favores y asciende al puesto de primer pintor de cámara en 1789. Su carrera culmina en los últimos diez años del XVIII, pero su fortuna se ve contrariada por la grave enfermedad que contrae en 1792 y que, después de amenazar dejarle inútil para el trabajo, le deja irremisiblemente sordo a los 47 años. Es a partir de este momento cuando parece nacer un nuevo artista; por lo pronto el Goya dibujante que hoy admiramos es entonces cuando surge, lo que nos permite decir que en los 82 años que estaba destinado a vivir, su obra de dibujante íntimo y personal es fruto de los últimos 32 años de su existencia.

¿Cómo tardaron tanto en darse a conocer sus dibujos? Precisamente por su carácter íntimo, Gasier llega a decir secreto, lo que hizo que no fueran comunicados durante su vida, guardados celosamente por el maestro, saliendo a luz no sólo después de su muerte, sino de la de Javier, su único hijo (1854), al caer en manos de su nieto Mariano, que trató de hacer dinero de aquel legado reservado durante tantos años. Nadie había tenido conocimiento de ellos hasta entonces; sólo un testimonio conservado en un papel de Carderera, dado a conocer por el Conde de la Viñaza en su libro sobre Goya de 1887, nos hace saber que el P. Tomás López, Cartujo del Aula Dei, que tenía relaciones con la familia Goya, visitando al hijo del maestro vio en su casa «tres grandes libros arreglados por él (Goya), llenos de dibujos con muy varias técnicas realizados».

Muerto el hijo de Goya, comienza la dispersión de los dibujos; hubo no obstante, fortuna, porque importantes lotes de ellos fueron a poder de españoles, incluso de españoles relacionados con el Museo del Prado. Adquiridos algunos centenares por miembros de la familia Madrazo, parece lógico que el Museo hubiera sido su destino, pero no fue así. Y no lo fue por causas varias y complejas. En primer lugar las inclinaciones estéticas de los Madrazo (José, el padre, director del Museo del Prado; Federico, su hijo, también director del Museo hasta fines del XIX; Pedro, su hermano, el crítico de mayor autoridad en el tiempo, catalogador de las obras del Museo) no simpatizaban con la libérrima espontaneidad del arte de Goya. Y, sin embargo, un número importante de pinturas y dibujos de Goya por las manos



de los Madrazo pasaron. Ellos fueron intermedarios con el nieto del artista en un sentido que pudiéramos decir *comercial*. Compraron, vendieron y exportaron obras de Goya siempre que tuvieron ocasión. Federico de Madrazo vendió al extranjero pinturas y dibujos de Goya; Raimundo, hijo de Federico y pintor también, todavía vendía Goyas a principios del siglo XX. Otro personaje de la familia, Román Garreta, cuñado de Federico, jugó un importante papel como comprador y vendedor de dibujos de Goya y planchas para sus grabados, pero su nombre aparece muchas veces trucado en los autores que lo citan, hasta el punto de disimularse su identidad y su parentesco.

El primer autor que habla de los dibujos de Goya en el Museo fue el primer biógrafo francés del artista, Laurent Matheron (1858): «Los dibujos de Goya, aunque muy numerosos, están poco esparcidos y están reunidos en pocas manos... el Sr. R. G. de Madrid posee más de 300... El Sr. Carderera tiene muchos también y muy curiosos.» R. G. es Román Garreta y estas iniciales fueron la primera pista para identificar al personaje. Por su parte D. Valentín Carderera, que había conocido personalmente a Goya y siempre se había interesado por él y por su obra, publicó los dos artículos de la «Gazette des Beaux-Arts», a solicitud de sus amigos franceses, en uno de cuyos apartados trata de los dibujos de Goya, dándonos las primeras precisiones sobre ellos. Los artistas de genio, dice, «es a veces en un trozo de papel donde dejan la impronta de su talento» y quiere explicar la singularidad del arte de Goya oponiéndole, como representativo de los *maestros*

*realistas*, a los *maestros de la escuela del estilo*, es decir, a los académicos. Y sigue: «La muerte del hijo de Goya, que tenía casi escondidos y conservaba con respeto filial todos los dibujos, cuadros, grabados, planchas de su padre, nos ha permitido conocer una gran cantidad de las producciones del maestro aragonés hasta entonces desconocidas...»

Carderera escribía en 1860; eso explica la aplicación a Goya del calificativo de *realista*. En realidad hay poco realismo en Goya, en el sentido de entender la obra de arte como transcripción neta del natural. Hay en cambio mucha imaginación, invención, fantasía, dando idea en sus diseños de escenas de la vida íntima y reflejos de la vida interior. Pero en este artículo encontramos referencias concretas cuando nos habla, refiriéndose por primera vez al álbum de dibujos de Sanlúcar, de «un cuaderno de bolsillo, en papel holandés azulado, encuadernado en el sentido de la altura», del que afirma poseer varias hojas; y describe incluso algunos que coinciden con dibujos conocidos. Pero, lo que es más importante, dice: estos dibujos le dieron la idea de continuar en una nueva serie ya más grande, aproximadamente del tamaño de Los Caprichos, también en papel azulado. Son dibujos, dice, a punta de pincel con tinta china. Efectivamente, continuó en el ahora llamado cuaderno B, comenzado acaso en Sanlúcar, pero continuado en Madrid. Carderera ha levantado ya acta de que los dibujos de Goya se agruparon en *series*. Y en efecto así sucedió, porque el propio autor nos dice que muchos dibujos están numerados, detalle de singular valor del que no han tomado conciencia los estudiosos de Goya, sino en los últimos años.

También Carderera dijo ya que Goya tomó ideas de este segundo álbum para los Caprichos cuyos dibujos preparatorios están a la sanguina, aunque preparó primero una veintena a pluma con el título de Sueños, lo que la colección del Prado también confirma.

Habla luego de los dibujos para la Tauromaquia, que Carderera creía era la serie segunda que grabó Goya, y, hacia 1810, los Desastres, haciendo notar la perfección de sus dibujos. Por último la serie de los Proverbios o Sueños, a pincel o brocha gruesa y sin la finura de los Desastres. Describe algunos dibujos más y por último los dibujos a lápiz negro hechos en Burdeos, describiendo algunos que así se han identificado.

Goya, pues, no fue descuidado en guardar y coleccionar sus dibujos, prueba de la estima en que los tenía. La semejanza de los papeles indica la homogeneidad de fecha o lapso de tiempo en que fueron creados; pero además los numeraba, quedando desde aquel momento constituido ya, para siempre, un grupo con su unidad. Los números de Goya están hechos a pincel y generalmente en la parte superior de la página, principalmente a la derecha. El estudio futuro debía, pues, partir de la reconstitución de esa unidad que la agrupación numérica ordenada había de darles, aunque se dispersasen después, como ha sucedido. Pero este criterio determinante para el estado de los dibujos de Goya tardó mucho en imponerse.

*Los Dibujos en el  
Prado*

¿Cómo, a pesar de tanto descuido, vinieron a parar al Prado los dibujos de Goya? Garreta no había adquirido para poseer, sino para enajenar y sacar



ventajas de la transacción. Y podemos pensar que cómo Garreta, siendo cuñado del Director del Prado, no pensó que éste era el lugar a que debían ir los dibujos del maestro aragonés; Garreta era cuñado de Madrazo, director del Prado, y acaso este vínculo de parentesco fue escrúpulo para no venderlos al Museo. Por otra parte, se había creado entretanto el Museo de la Trinidad, de poco afortunada historia, con el objeto de que allí se reunieran obras de arte de los conventos suprimidos, y al Museo de la Trinidad, en efecto, fueron vendidos 186 dibujos <sup>1</sup> adquiridos a «*D. Román de la Huerta* en el precio de 500 escudos». La noticia la tomamos de D. Félix Boix, que fue autoridad del Museo como miembro de su Patronato, y de su conferencia de 1922 sobre los Dibujos de Goya. Es ésta la primera vez que vemos alterado el nombre de D. Román Garreta, verdadero propietario de los dibujos, en el de D. Román Huerta, alteración que perduró en las publicaciones oficiales del Museo. No se nos alcanzan sino muy retorcidamente las razones de este cambio, no debido al azar, porque al mencionar el precio de 500 escudos, Boix está indicando que conoció documentación sobre el asunto. El importante lote de Cardenera, en total 262 dibujos, entre ellos los preparatorios para las series grabadas (Caprichos, Desastres, Tauromaquia y Disparates), fue adquirido ahora ya por el Museo del Prado en 1886, en 18.160 pesetas. Teniendo en cuenta que algunos tenían reversos —no descubiertos hasta 1928—, el número total de esta segunda adquisición ascendía a 284 dibujos. Y

---

<sup>1</sup> En realidad fueron 188, porque dos de los 186 tenían dibujos al reverso de la hoja.

como gran parte de los fondos del Museo de la Trinidad vinieron a incorporarse al Prado en 1870, este Museo llegó a poseer 472 dibujos de Goya, cerca de la mitad de los que salieron de manos del maestro, según cálculos aproximados, a base de los 937 que llegaron a ser colacionados por Pierre Gassier y Juliet Wilson en 1970, a los cuales habría que añadir algunos que se sabe existen o que han sido publicados en estos últimos tiempos.

Conservación de los  
Dibujos en el  
Prado

¿Qué hizo el Prado con este tesoro? Por lo pronto no procedió a su inventario riguroso, ni a su catalogación, como hubiera sido el deber elemental de un Museo. Allí quedaron, no muy atendidos por cierto, porque diez años después de la compra del último lote de ellos (lote Carderera), en el libro de Zeferino Araujo, *Goya* (Madrid, 1896), pág. 131, encontramos un subtítulo encabezado *Dibujos* en el que se dice: «En el Museo del Prado se conserva un curioso libro con ciento setenta y ocho dibujos interesantísimos, ejecutados al lápiz, a la tinta de china, a la sepia y a pluma con tinta común. A este libro pertenecen seis o siete dibujos que están expuestos al público. La mayor parte son caprichos o fantasías inexplicables; pero hay muchos también que tienen una intención clara y se refieren a vicios sociales, abusos del clero y de la Inquisición y debilidades humanas. Ninguno ataca a personajes o sucesos determinados». Poco averiguamos; solamente que parte de los dibujos propiedad del Museo (178) se conservaban en un libro y que seis o siete estaban expuestos.

En tanto, en los años del siglo XX anteriores a 1928 alguna contribución se había aportado al cono-

cimiento y estudio de los dibujos de Goya. Primero, el libro de V. von Loga a Goya dedicado (1903) y la realización de una empresa editorial de gran vuelo: la publicación del álbum de reproducciones de 225 dibujos del Prado, en láminas de calidad magnífica sobre excelente papel, pero sin estudio detallado del contenido: me refiero a las tres carpetas en folio con reproducción en color por medio del heliogravado de los diseños por Pierre d'Acchiardi (*Les dessins de D. Francisco Goya y Lucientes au Musée du Prado...* Roma, Anderson 1908), que no pudo tener una gran difusión por su elevado precio y corta tirada.

Pasan los años y en el Catálogo del Museo del Prado de 1920, que sigue llevando el nombre de Pedro de Madrazo, pero edición que había sido cuidada por D. Pedro Beroqui, Secretario del Museo, en la página 160, después del Catálogo de las pinturas de Goya y antes de las del Greco, hay un parrafito en letra menuda en que bajo el epígrafe: «Dibujos» se dice: «se hallan expuestos 228 dibujos de Goya en 24 cuadros colocados en un soporte giratorio y 220 en otros 17 colgados en las paredes. De ellos, 186 se compraron en 1866 a D. Román Huerta para el Museo Nacional (Museo de la Trinidad), y los restantes a D. Mariano Carderera el año 1886. La inmensa mayoría son originales, publicados unos, inéditos otros, para los Caprichos, los Desastres de la guerra, la Tauromaquia y los Proverbios».

Continúa, pues, el nombre de Román Huerta, pero nos deja este texto la duda de si no todos los diseños serán originales, al decir «la inmensa mayoría» y, además, sumando las cifras antes citadas a los

adquiridos por el Museo aún nos faltan 24 dibujos de la cuenta.

En su conferencia, publicada en folleto, en 1922, D. Félix Boix vuelve a repetir el nombre de Román Huerta y no añade precisiones ulteriores. Mayor importancia tuvo el esfuerzo de un buen conocedor de Goya, August. L. Mayer, en su libro *Francisco de Goya* (Munich, 1923, edición española de 1925). El texto de Mayer puede resultarnos un tanto revuelto y confuso, pero está lleno de observaciones acertadas y, sobre todo, el autor tenía conciencia de la importancia de los dibujos de Goya dentro de la obra del maestro: «El artista —dice— no podía vivir sin dibujar» y la finalidad de sus dibujos era «fijar sus ideas y motivos y, sobre todo, sus constantes visiones», lo que suponía algo nuevo respecto del *realismo* que el siglo XIX le atribuía. Mayer realiza un esfuerzo, facilitado por su conocimiento de las colecciones y museos del mundo, para abordar un intento de catálogo general de los diseños del maestro, llegando a la cifra de 797.

*Primeros Trabajos  
de Sánchez Cantón*

Pero llegó el año 1928 y con él la celebración del primer centenario de la muerte de Goya, ocasión en la que el Museo se vio obligado a organizar una Exposición conmemorativa de la obra de Goya. Algo más se pensó hacer: exponer permanentemente en una sala los dibujos de Goya. La sala, que se preparó un tanto apresuradamente, era la ocasión de abordar un estudio preliminar, donde se enmendasen los descuidos anteriores y en el que se pudiera ofrecer un catálogo preciso y exacto, al día. La preparación de la publicación correspondiente se iba a encomendar a D. Félix Boix y a D. Francisco Javier Sánchez



Cantón, pero a última hora este señor quedó solamente encargado de preparar la publicación. El catálogo, que no lo es, ni siquiera inventario, porque no se indican las medidas de los dibujos, es una guía de la sala. Solamente tiene el valor histórico de que por primera vez el Museo diese una lista de dibujos de Goya que poseía y les atribuyese un número, por el cual se siguen citando en adelante. Pero la agrupación y distribución son arbitrarias y no obedecen a criterios válidos. Ni siquiera están reseñados por su orden los dibujos que fueron hechos con destino a las series grabadas. El hecho de mencionarse aparte los reversos contribuye a la confusión, de tal modo que el que ha tenido que trabajar sobre este folleto del año 28 sabe muy bien los enrevesados problemas que suscita: títulos inexactos y arbitrarios, errores frecuentes y erratas numerosas, contribuyen a aumentar las dificultades que tiene que sortear quien quiera utilizarlo como instrumento de consulta, aparte de no darse las dimensiones de los dibujos y de no haber concedido la menor atención a las filigranas. El propio Cantón era consciente de la insuficiencia de su trabajo y en el propio texto afirmaba que su folleto «no pretendía ser un catálogo, empresa ardua y prematura». Es decir, que le faltó la resolución o la constancia para abordar de lleno esa empresa. De todos modos, el descuido de Cantón en atender a tan importante fondo del Museo, después de llevar en él tantos años, tiene difícil disculpa. El mismo año de este Catálogo-guía de 1928 se editaba el primer tomo de una publicación titulada *Goya, Dibujos inéditos*, que el mismo Sánchez Cantón firmaba y que trataba de reproducir, en su tono origi-

nal, los dibujos aún no dados a conocer en publicaciones anteriores. Allí al referirse a este fondo escribe: «Tesoro tan grande apenas se conoce. No estaba instalado hasta ahora en condiciones adecuadas, no había catálogos, ni siquiera inventario cuidadoso...» Ni se habían tenido en cuenta los reversos, y añade el enorme y significativo extremo de que en 1913 el secretario del Museo había encontrado 58 dibujos de Goya de *los que no se tenía noticia*, entre números viejos de la *Ilustración*, en la librería del Museo (iii).

Cantón forma tres grupos con todos los dibujos de Goya: a) Dibujos para pinturas; b) dibujos para grabados; y c) dibujos *sin ulterior designio conocido*. Los primeros sumaban, dice, 8 ó 10 (?); los segundos, incluyendo dibujos para los Caprichos, 93; para los Desastres, 71; la Tauromaquia, 41; los Disparates, 8 más 10 no grabados; y 6 para estampas sueltas, comprendían un total de 229. El apartado C, comprendiendo los dibujos *sin intención conocida*, llegaba a 230, sección, decía Cantón, que «no es fácil ordenarla y menos seriarla cronológicamente», desdeñando la pista que para ello le daban los números puestos por Goya, que darían la ordenación hecha. Por cierto, que en las propias reproducciones del libro de Cantón se ven, muchas veces clarísimos, los números de orden de Goya, en los que Cantón no puso atención alguna.

El segundo volumen de esta publicación no vio la luz hasta 1941 —13 años después—. Lo más notable del prefacio de Sánchez Cantón es la afirmación de que sigue el orden cronológico (?), orden que pocos años antes afirmaba difícil empresa y que, parece,

por sus palabras de 1941, haber resuelto entretanto sin descubrirnos sus métodos, inexistentes por otra parte. La novedad es la noticia de haber entretanto recibido el Museo (1930), con el legado Fernández Durán, otros diez dibujos de Goya, haciendo ascender el número total de los diseños de Goya en el Prado a 482.

Pasan los años, la curiosidad por Goya fue aumentando en todo el mundo y el Museo del Prado se creyó en la obligación de ofrecer al público un libro (*Dibujos de Goya en el Museo del Prado*, 1954) con la reproducción de todos los dibujos del maestro que custodiaba y que había iniciado con cierta timidez en la obra en dos volúmenes que acabamos de describir (Goya, I *Cien dibujos inéditos*, y II *Dibujos inéditos y no coleccionados*, 1928-1941). El propósito se realizó en 1954 con el mismo formato y características que la publicación anterior. Hubiéramos esperado que dado el acervo reunido por la erudición goyesca, Cantón, autor que firma la publicación, hubiera completado y detallado mucho de lo que en su primer libro (1928-41) resultaba insuficiente. Por desgracia, no fue así; sigue, por lo pronto, mencionándose a D. Román Huerta como el propietario del primer gran lote de dibujos del Prado. En realidad no se aduce concretamente a documento alguno en que figure este nombre, pero, pues todas las autoridades del Museo que anteriormente se ocuparon del asunto (Boix, Beroqui, Cantón) repiten el dato, habríamos de pensar que se referían fidedignamente a documentación del Museo. No se aprovechan tampoco los ulteriores progresos en el estudio de los dibujos de Goya; concre-

tamente, diremos que no se cita el meritorio trabajo de Gassier en el apéndice al ensayo de Malraux, lo que realmente nos parece inexplicable, ni se enriquecen las notas de catálogo, y sigue sin darse las medidas de los dibujos. Si intentó Sánchez Cantón en esta nueva publicación revisar el orden en que debían publicarse los dibujos, no lo logró ciertamente, porque basta hojear el libro, para que más bien recibamos una impresión confusa y caótica, la misma que la sala de dibujos de Goya montada en el Museo en 1928 nos daba.

La intensa investigación posterior ha desautorizado las ironías de Sánchez Cantón cuando se refiere como exagerado al número de 739 dibujos que Mayer daba en 1925 como originales de Goya en su ensayo de catálogo. Cuando se han explorado a fondo, como lo han hecho los estudiosos recientes, los Museos y colecciones particulares existentes fuera de España, ha resultado que el número de dibujos auténticos de Goya ascienda a más de 900 y, probablemente, teniendo presentes que algunos se han perdido o están aún desconocidos, es muy probable que lleguen al millar. Los Museos y colecciones europeas (Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, Italia, Bélgica, Austria, Suecia) más los Estados Unidos de América, reúnen el mayor número. Pero hay dibujos de Goya en el Canadá y en la Argentina y alguno ha llegado a una colección particular de la India. Resulta curioso que, en cambio, no se registren apenas en los países de la América de habla española. Con todo, la colección del Museo del Prado es la que atesora mayor cantidad y tiene por ello valor decisivo para el estudio del Goya di-



bujante. Su conocimiento importa mucho, pues, al estudioso de Goya e incluso al mero amateur del arte, y todo lo que se haga para extender su conocimiento será labor útil y beneficiosa.

Entretanto se habían aportado esclarecedores estudios y análisis de algunos especialistas españoles y extranjeros, y hoy nos puede parecer absurdo que haya podido tardarse tanto en verse claro el criterio que había que seguir para un estudio catalogal serio y objetivo; especialmente después de los libros de Pierre Gassier, que han dado la clave del problema. Este fue el fallo principal de los estudios y catálogos de Sánchez Cantón, quien, a pesar de tener a su disposición y bajo su custodia la mitad de los dibujos de Goya conocidos, no acertó con el verdadero *huevo de Colón* de la solución del problema. Este huevo de Colón se hallaba en otorgar su importancia a los números con que el propio Goya había ordenado sus diseños después de realizados los diversos grupos o series. La atención a estos números daba, a poco esfuerzo, reconstituidas las series o grupos tal como Goya había decidido, grupos o series, que por sus temas, su contenido o su técnica permitían razonables hipótesis para establecer la cronología.

Al fin, el problema de los dibujos de Goya comienza a esclarecerse en 1947. Pierre Gassier, profesor del Instituto Francés en Madrid y en Barcelona, durante años, que había dedicado muchos al estudio de Goya e intentado la formación de un catálogo general de la obra de Goya, hizo esfuerzos, a través del conocimiento de las colecciones no españolas, no sólo públicas sino particulares, siguiendo la pista de los que habían pasado por ventas de arte y

*Estudios detenidos  
y decisivos de  
Gassier*

rastreando los catálogos de subastas, e iba en camino de formar el corpus más completo que se había logrado reunir de la obra diseñada de Goya. En esto, un encargo ocasional le proporcionó ocasión de darnos el primer esquema del método para reconstituir las series «originales» numeradas por el propio artista. Sus ideas habían madurado lo bastante para poder darnos un avance, el más positivo intento de ordenación de los dibujos de Goya, con motivo de la publicación de un libro en el que André Malraux, con su literario y enfático estilo, había de hacer preceder de un ensayo un volumen de la casa editorial Skira que reunía 195 dibujos de Goya en el Prado. Gassier, consultado por el editor, convenció a éste de que si su libro había de aportar algo útil al conocimiento de Goya, no podían publicarse los dibujos, *pêle-mêle*, a la manera desordenada y arbitraria con que estaban expuestos en las salas del Museo del Prado desde 1928. Su detenido estudio de la materia le había permitido hallar lo que hemos llamado antes el huevo de Colón de la cuestión. Puesto que los dibujos estaban numerados por Goya, había que agruparlos en el orden que los números indicaban. Resultaba así una coherencia mayor en la que se unían la semejanza de procedimientos y una afinidad que los asuntos mismos expresaban y que convenían de que ésa era la disposición original que Goya había decidido y que la numeración correlativa aseguraba. Dos dificultades podían surgir. Primero que habiéndose perdido o dispersado algunos dibujos, la serie ofrecía huecos en la numeración. Segundo, que los números, naturalmente, se repetían en los diseños, pero bastaba una observación atenta para que se

impusieran las semejanzas de técnica adoptada y la temática dominante para que los pertenecientes a una misma serie se aproximasen por sí mismos. Así, en las escasas páginas —once— que el editor reservó a Gassier para su apéndice, pudo ofrecer la primera ordenación razonada de los dibujos de Goya del Prado, que hasta entonces habían carecido de ella, presentándose en una caótica mezcolanza. Estas once páginas hacían del libro, enfáticamente presidido por el nombre de Malraux, una aportación de primer orden al estudio de los dibujos de Goya en el Museo español. En poco más de una página Gassier expresa el resultado último de su estudio, del que se deduce: Que los dibujos de Goya que no son apuntes para pinturas o estudios para los grabados se agrupan en varias series que ponían en evidencia su cronología aproximada. I.—Los dibujos a aguada de pincel con tinta china de los dos álbumes llamados de Sanlúcar, de distinto tamaño uno del otro (1796-97). II.—Las series de dibujos a tinta china con títulos originales, numerados por Goya (1818-23). III.—La serie en sepia, numerada, pero sin títulos (1818-20). IV.—Los dibujos a lápiz negro, A) con títulos y números de Goya y B) los del mismo procedimiento numerados, pero sin leyendas; los dos grupos correspondiendo —de los asuntos fácilmente se deduce— a los realizados en Burdeos. De estos cuatro grupos básicos, ya distinguidos, la serie de dibujos del 2.º —dibujos a tinta china, con leyendas, numerados—, sería posible después, y Gassier lo realizó en su obra definitiva sobre los dibujos de Goya, separando los números repetidos y observando otras características que los definían, distinguir

tres series distintas, con lo que se llegaría a distinguir ocho series o lotes correspondientes a momentos distintos de la vida de Goya. Con esto se alcanzaba la transformación del magma indistinto originario, en un cosmos ordenado y que imponía fácilmente sus fechas probables. He aquí cómo en una quintaesencia de páginas Gassier lograba lo que no habían alcanzado los autores anteriores durante un lapso de más de un siglo.

Estudios más detallados sobre las series particulares, así aisladas y distinguidas por Gassier, fueron aportando novedades, publicando inéditos de colecciones extranjeras y trabajando en el surco abierto por la clasificación hecha por Gassier. Así en los dos tomos de López Rey sobre Los Caprichos (Princeton, 1953) se avanzó en el conocimiento de los dos primeros álbumes o cuadernos, los llamados de Sanlúcar, y poco antes de la Exposición de Londres de 1954, a la que el Prado envió numerosos dibujos del maestro, llamó la atención de los especialistas y produjo el inmediato resultado del avance en el conocimiento de la serie más numerosa, el ahora llamado Cuaderno C, con dibujos realizados después de la Guerra de la Independencia bajo el período de la opresión fernandina y los comienzos del sistema constitucional. La tentativa de López Rey en el libro *A cycle of Goya's drawings* (Londres, 1956) fue uno de los pasos en este camino. Pero otros estudios emprendidos ya por una buena conocedora de Goya, la conservadora del Gabinete de estampas del Museo de Boston, Miss Eleanor Sayre, se beneficiaron de la exposición de Londres y especialmente de varias temporadas pasadas en Madrid estudiando de cerca

los dibujos del Museo, que la llevaron a planear un estudio de conjunto de los diseños de Goya cuyas primicias empezó a darnos en lo que concebía como una serie de artículos en el Burlington Magazine de los que, desgraciadamente, sólo apareció el primero de ellos y que ya titulaba, programáticamente, *Eight books of drawings of Goya I* (1964). Incidencias de salud de la autora hicieron que este brillante trabajo no se continuase, quedando inédita su continuación, lo que dilató la publicación del corpus total de los dibujos de Goya hasta la aparición de los dos volúmenes de Pierre Gassier, de los que hablaremos después. Gassier, auxiliado en estos años por la colaboración de Juliet Wilson, continuaba incansable sus pesquisas a la busca de los dibujos de Goya dispersos por el mundo, mientras preparaba su libro de conjunto *Vie et oeuvres de Goya*, que apareció en un gran volumen cuajado de ilustraciones, entre las que se incluyen por orden cronológico todos los dibujos de Goya que los colaboradores habían detectado por todo el mundo. El libro se publicó en Friburgo en 1970 y, traducido al español, en Barcelona en 1974. Pero el estudio analítico de todas las series y de cada dibujo individual fue continuado por Gassier y dio por fruto los dos volúmenes sobre *Dibujos de Goya: 1. Los álbumes y 2. Estudios para grabados y pinturas* que aparecieron en Friburgo y Barcelona en 1973 y 1975, respectivamente, y que fueron la culminación de más de un siglo de esfuerzos para avanzar en el conocimiento de los dibujos del Maestro español. La obra de Gassier es un remate de todos esos trabajos, aunque naturalmente queda abierta a las rectificaciones, precisiones y adiciones que se han de ir apor-



tando, sin duda, porque hay todavía dibujos perdidos o no identificados, que han de ir sumándose al Corpus de Gassier.

*La clasificación de  
Gassier*

Gassier, como Miss Sayre, da por cierto que hay ocho series, grupos o colecciones aislables en la obra diseñada de Goya, con lo que avanza en sus ideas, ya apuntadas en el apéndice a Malraux de 1947. Lo que hace es distinguirlos por medio de letras de la manera siguiente: Album A, o cuaderno pequeño de Sanlúcar; álbum B, o cuaderno grande de Sanlúcar-Madrid, parte de él punto de arranque de Los Caprichos; álbum inacabado, álbum D, a tinta china y pincel; álbum C o de la etapa fernandina, también a tinta china, que algunos han creído poderse considerar como un Diario gráfico de Goya durante esos años que llegan a 1824; álbum E o de bordes negros, agrupación de dibujos seleccionados por Goya y especialmente cuidados, que Gassier cree fechar entre 1802 y 12; álbum F o álbum a tinta sepia, sin leyendas (1813-23), y álbumes de Burdeos a lápiz compuesto o litográfico que comprende dos series, álbum G, con leyendas, y álbum H, con diseños firmados, pero sin letreros (1824-1828), lo que nos da la sucesión completa de la gran época del Goya dibujante de 1796 hasta su muerte en 1828. Obra copiosa, rica, admirable y moderna que hoy nos parece la parte más original y expresiva de la personalidad del Maestro.

En el volumen II de su texto, Gassier recoge bajo el epígrafe general todos los dibujos que no son parte de los álbumes. Tres partes tiene el libro: la primera comprende los Estudios para pinturas; la segunda, los dibujos para grabados con varias subdivi-

siones exigidas por la materia: 1. Dibujos para los grabados, copias de Velázquez. 2. Dibujos para Los Caprichos; 3. Los Retratos de artistas destinados a ilustrar el Diccionario de Cean Bermúdez; 4. Los dibujos para Los Desastres de la guerra; 5. Dibujos para la Tauromaquia; 6. Dibujos para Los Disparates. La tercera parte del volumen incluye los diseños que no han tenido lugar en los apartados anteriores: 1. Bocetos para pinturas no conocidas, academias o estudios del natural, más algunos autorretratos de primera época; 2. Los dibujos que podríamos llamar Caprichos fantásticos y que Gassier incluye bajo el título: La pantalla o espejo mágico; a los que se añade el magnífico autorretrato de 1797, los paisajes o proyectos de monumentos, más el boceto de la pintura mural para la tumba de la Duquesa de Alba; 3. Los dibujos realizados bajo la influencia o sugestión de Flaxman, con los que incluye un grupo misceláneo, entre los que figuran el *Se hizo a oscuras*, de la Biblioteca Nacional, un apunte para retrato de un Goicoechea (?), el retrato de J. B. Casti, poeta italiano autor de *Gli animali parlanti*, acaso pensado para una edición, el retrato de Erasmo, copiado de van Dyck, y dos apuntes para retratos ecuestres; 4. Los retratos de familia de 1803 y un grupo misceláneo de diseños entre los que está el autorretrato con gorra y otros de última época.

Digamos que las verdaderas hojas de álbum son solamente las dos primeras series A y B o de Sanlúcar y Madrid. En efecto, una de las esquinas de cada hoja aparecen redondeadas. En las demás series no se puede hablar propiamente de *álbum* porque en los papeles no se da esta circunstancia. Son *cuadernos*, a

*Características de  
los Dibujos*

lo más, o bien fueron dibujados en hojas sueltas; están dibujados en el sentido de la altura, nunca en el sentido apaisado como ocurre en tres series de los grabados. La unidad queda afirmada por la homogeneidad del papel, lo que muchas veces la repetición de las filigranas confirma, así como la aproximada igualdad de dimensiones que Gassier, a diferencia del «catálogo» del Prado, no deja nunca de consignar en milímetros.

La numeración de Goya tiene muchas veces corregidos o rectificandos los números y ello nos confirma el cuidado de Goya al realizarla, porque supone que ensayó la ordenación hasta quedar satisfecho con lo que creyó debía ser definitiva.

Otra característica singular de los dibujos de Goya es que suelen llevar una leyenda, texto o inscripción relacionada con el contenido del dibujo, textos que nos revelan mucho de la personalidad del artista y de su talante al concebir el dibujo. Son leyendas redactadas en un estilo impulsivo, brusco, humorista a veces, a veces reflejando su reacción pasional, indignada o despectiva ante los hechos, sucesos o sujetos, que han provocado su necesidad de dibujarlos. En ocasiones son un verdadero apóstrofe que sale de su pluma con espontaneidad vigorosa: ¡Mísera humanidad, la culpa es tuya!, dice ante un asunto lamentable. Goya, pues, es espectador de su propia obra, es juez de los hechos que refleja.

Otras veces estos comentarios son como suspiros que declaran sus sentimientos, su anhelo o sus ideales (¡Divina libertad! ¡Divina razón!). En otras ocasiones Goya parece dialogar con sus criaturas; las aconseja, las amonesta, las interroga, como si enta-

blase una relación con los personajes que ha alumbrado su pluma o su pincel. No otro es el método seguido en sus series grabadas, especialmente Los Caprichos y los Desastres de la guerra. Todo esto contribuye a dar a los dibujos de Goya una vitalidad, una animación que está lejos del dibujo perfeccionista y refinado del que sabe que está creando una obra de arte para admiración o gusto del que la contemple. Por eso Goya es de una casta de dibujantes que se aparta de lo normal en la historia del arte y que solamente por la espontaneidad y el desenfado de su ejecución podríamos aproximar a Rembrandt; pero el maestro holandés no puso leyendas a sus dibujos, ni dialogó con sus figuras, creando una estrecha relación personalísima entre el autor y la obra, que objetiva, en cierto modo, la subjetividad de la observación. Pero Goya, como observa Gassier, se pone siempre por encima de la anécdota; lo que expresa son sus pensamientos, sus afectos, sus pasiones, su humor, áspero o agrio muchas veces. Porque en el mundo variado y rico que los dibujos de Goya nos revelan su objeto es, sobre todo, el Hombre, al que contempla en toda su complejidad, amasijo de apetitos, instintos, hábitos, vicios y... hasta virtudes. Y en este estudio del Hombre, claro está que tiene un lugar preeminente la mujer, por la que el interés, la afición y aun las pasiones de Goya no decrecen con los años y a la que observa en todos los aspectos que la vida le ofrece y que su rica experiencia de hombre de sangre caliente recuerda. Y siempre suele llevar sus observaciones a los campos secretos de la personalidad humana, a la que nos presenta en todos los momentos, aspectos, hechos y

hábitos que en el Hombre caben, casi siempre dentro de los motivos que permiten reflejar situaciones o sucesos «a los que no dan lugar las obras de encargo», como él mismo escribió en su conocida carta de 1793, en la que presentaba a la Academia unas obras libres, por medio de su amigo D. Bernardo Iriarte, en las que daba posibilidades al *capricho* y a la *invención*. Durante algún tiempo se creyó que en esta carta podía aludir a las pinturas en tabla que son propiedad de la Academia de Bellas Artes, que las posee por donación posterior de D. Manuel García de la Prada, coleccionista y amigo personal de Goya. Pero el asunto de la casa de locos lo describe ligeramente el artista en la carta y, en realidad, la descripción no coincidía en sus detalles con lo que el cuadro representaba. En efecto, en años recientes se descubrió en Francia otra pintura sobre lata, de asunto semejante pero más conforme a la descripción de Goya. Como existían otros cuadritos semejantes de las mismas dimensiones, todos sobre lata, cayóse en la cuenta que eran éstos a los que Goya se refería en la carta de 1793, mucho más cuando el texto del artista alude a varios asuntos de «diversiones populares» y entre la serie identificada ahora había varios asuntos de corridas de toros. Quedaron, pues, fechados éstos con seguridad en 1793, reconociéndose para las pinturas de la Academia una data muy diferente, lo que abonan su paleta y su estilo, posterior a 1812.

*Dispersión de los  
Dibujos*

Así pues, mientras en España un grupo de conocedores, de la familia Madrazo, se interesaron por los dibujos de Goya sólo para negociar con ellos y venderlos, en muchos casos al extranjero, sólo D.



Valentín Carderera, además de coleccionarlos, se ocupó, aunque someramente, de su estudio y divulgación, de lo que son prueba los artículos de la «Gazette des Beaux-Arts» de 1860-63. Pero la dispersión se había iniciado y permitió que los coleccionistas franceses conocieran los dibujos de Goya muy precozmente y apreciaran su valor. En fecha tan temprana como 1831, tres años después de la muerte de Goya en Burdeos, en un artículo a nuestro artista dedicado, firmado Ad. M. en La Revue Encyclopedique se decía ya: «un dessin de Goya eut dit plus sur l'Espagne que tous les voyageurs; mais son oeuvre est très peu connue».

En un artículo de 1963 de Miss Du Gué Trapier: «*Unpublished drawings of Goya in the Hispanic Society of America*», se daban a conocer once diseños inéditos del maestro que se encontraron, después de muerto el fundador de la Sociedad Hispánica, Mr. Archer Huntington, al ordenarse sus papeles. Resultaba de la correspondencia que estos dibujos se habían comprado a Raimundo de Madrazo, hijo de D. Federico, en 1913. El recibo del pago mencionaba los dibujos del Prado que pertenecieron a D. Román Garreta, tío de Raimundo y cuñado de Federico de Madrazo, líneas que documentaban por primera vez de modo cierto la procedencia de la mayoría de los dibujos de Goya en el Prado, tan oscurecida y enturbiada por las aseveraciones de las autoridades del Museo (Beroqui, Boix, Sánchez Cantón) que habían quedado sin contradecir seriamente hasta la fecha. Quedaba, pues, desvelada definitivamente la identidad de Monsieur R. G. del que habló Mathéron en 1858. Aportación notable fue también el ar-

título de Gassier en la «Gazette des Beaux-Arts» de 1972, «*Une source inédite de dessins de Goya en France au XIX<sup>e</sup> siècle*». Allí es donde por primera vez dice explícitamente que los IV apartados que hacía de los dibujos de Goya en 1947 comprenden «ocho series de álbumes cada uno con sus caracteres propios, respondiendo a una voluntad de clasificación *a priori* que constituye la mayor originalidad de este conjunto dibujado por el maestro español». Aparte de estos ocho álbumes quedan otros tres grupos de dibujos de Goya, 1. Estudios preparatorios para pinturas; 2. Estudios preparatorios para grabados, y 3. Dibujos aislados diversos. Los dibujos de los álbumes son la mejor y más interesante sección de toda su obra diseñada y comprende 482 dibujos realizados entre 1796 y 1828.

Investigaciones no hechas públicas de la Dra. Simone Olivier Wormser en una tesis de 1955 contienen un estudio sistemático de las ventas de arte en Francia durante el siglo XIX. En ellas halló anunciados 200 cuadros de Goya, pero muy pocos dibujos. Mayer mencionó ventas de arte en las que se vendieron colecciones de dibujos; ésta es su relación por orden cronológico:

Boilly, 1869, 1874.

Lefort, 1869.

Ph. de Burty, 1891.

Marmontel, 1898.

Calandi o Calando, 1899.

Doria, 1899.

Rouart, 1912.

Bourgard, 1912.

Pero la más importante estudiada por Gassier en su artículo de 1972 es una venta anónima en el Hotel Drouot en 1877, que lanzaba a subasta 105 dibujos (119 contando los que contenían reverso). La venta contenía cuatro apartados: 1. Dibujos con leyenda (núms. del 1 al 28); 2. Dibujos a tinta sepia (núms. del 29 al 55); 3. Dibujos con leyendas, a tinta china (núms. del 56 al 76) y 4. Dibujos a tinta china con leyendas también. Las leyendas aparecían traducidas al francés, no en su texto español, y estudiando atentamente el catálogo, un conocedor como Gassier pudo identificar muchos y en bastantes casos indicar su paradero actual, lo que supone una meritoria labor preparatoria para los dos tomos de *Dibujos de Goya* de que ya hemos hablado.

En el primero figuran catalogados y descritos los dibujos de los que llamamos álbumes o cuadernos, con sus medidas, la referencia al Museo o colección que los conserva en la actualidad, más el número de referencia al catálogo general de la obra de Goya del libro de Gassier y Juliet Wilson, número precedido de las iniciales GW que lo indican; están los dibujos ordenados por álbumes, lo que indica una aproximada referencia cronológica. Estos álbumes o cuadernos se distinguen por letras alfabéticas de la A (Cuaderno primero de Sanlúcar) a la H, último cuaderno de Burdeos. Para que el lector tenga una idea del panorama que abarca este mundo dibujado de Goya, surgido de su libérrima voluntad de creación, daremos una relación sumaria de los «álbumes» y su contenido, como referencia que pueda servir de ampliación de sus curiosidades en un caso determinado. También en el índice de los dibujos que aquí se publican

damos la mención del número general de catálogo GW.

*Album A de  
Sanlúcar*

Este dibujo libre que abre un mundo nuevo para Goya desde 1796 es desde entonces para el artista su medio de expresión favorito, aquel en que se siente más a gusto. Es la revelación para él de un género de dibujo nuevo, distinto de lo que hasta entonces solían practicar los artistas profesionales. Goya va a Sanlúcar en 1796 invitado por la Duquesa de Alba, recién viuda. En el verano, Dña. María Teresa Cayetana de Silva, Duquesa de Alba, va a pasar los calores al llamado Palacio del Bosque, un caserón maravillosamente situado en el Coto de Doñana, el parque natural en la desembocadura del Guadalquivir. En este ambiente paradisíaco, meridional, Goya vive junto a la Duquesa, que está rodeada de mujeres, casi todas jóvenes, de su servidumbre: criadas, azafatas, mocitas andaluzas de atractivo para este gran admirador de la mujer que es el pintor. Goya responde a este reto dibujando.

En el calor del estío, la familiaridad se hace fácil, las mocitas son picantes y graciosas. Goya dibuja mujeres en actitudes inesperadas, cotidianas, penetra en el secreto de la intimidad de la Duquesa y su pequeña corte, y la evoca en sus dibujos, en la toilette, durmiendo la siesta, en el baño incluso. Este carácter insólito de lo representado por Goya en sus dibujos del cuaderno A, continuado en el comienzo del cuaderno B (que se cree pudo empezarse en Sanlúcar, aunque se terminase en Madrid) va a impregnar la producción diseñadora de Goya, que la distingue radicalmente de la de los otros artistas de su tiempo. Tal enfoque de su atención a la vida en

torno es evidente y es lo que le pone más en contradicción con las doctrinas del bello ideal, del empaque retórico, de la afectación, en suma, del arte académico de su tiempo. Se trata, pues, de un caso del artista que se opone a lo que cultiva su época para expresar su manera de reflejar su mundo y, sobre todo, para expresarse de acuerdo consigo mismo. Su verdadero tema es la vida —vista o imaginada— varia, multiforme, imperfecta, incluso muchas veces lamentable. Pero Goya, impávido, está dispuesto a atreverse en este camino, a decir lo que parecía que no podía decirse, porque su fin último es el hombre, el hombre y la mujer en su vida, en sus acciones, en sus pasiones, en sus debilidades, en sus extravíos, en su locura, la que le llevaría desde el cuaderno B al mundo de las supersticiones y de la brujería. Aquí está su realismo y también su ultrarrealismo, su reconocimiento de otro mundo en el que la imaginación y el disparate reinan. Todo Goya está ya en germen en estos primeros cuadernos. Descubierta este continente que se le revela a sus cincuenta años, en el paréntesis de su vida que supone la estancia en Sanlúcar y en el Rocío, lo guardaría celosamente para sí mismo, como una práctica secreta que sólo en los Caprichos dio al público alguno de sus aspectos. Porque, en general, los dibujos de Goya que sirvieron indirectamente para sus grabados no fueron conocidos de sus contemporáneos, ni los mostró, al parecer, a nadie. Siguió produciendo y atesorando aquel caudal prodigioso de diseños, de modo que después de su muerte quedó intacto este tesoro en poder de su hijo; unos mil dibujos aproximadamente que hoy, al ser conocidos casi totalmente,



siguen sorprendiendo y admirando a los que los abordan.

Es verdad que hubo un momento en que pensó que parte de este acervo podía comunicarse y hacerse público, no sin sufrir una adaptación o transformación. Sacando de él motivos para una versión satírica o sarcástica y moralizante que diera justificación a su publicación, pudo obtener los diseños preparatorios que, pasados a la plancha de cobre y grabados al aguafuerte podían arrostrar la publicidad. Así nacieron los Caprichos, que dan un nuevo sesgo a su genio creador en los grabados, fundamento primero de su fama internacional y del conocimiento de su arte fuera de España.

Pero todo se origina en el pequeño cuaderno que llevó a Sanlúcar para tomar apuntes. Son, en efecto, apuntes de memoria, recuerdos de lo visto, entrevisto, acaso adivinado en la vida del Palacio. El álbum pequeño de Sanlúcar o álbum A, ejecutado a punta de pincel con aguada de tinta china, está constituido por pequeñas grisallas, se ha dicho alguna vez; el álbum, por lo hoy conocido, constaba de 18 dibujos, conservándose además tres copias de diseños perdidos. Miden las hojas, como máximo,  $178 \times 101$  mm. en el sentido de la altura. Cardenera, si no los poseyó todos, sí los conoció, a juzgar por los detalles que da en su artículo de la «Gazette des Beaux-Arts». Generalmente contienen mujeres, solas o en grupos de dos o tres figuras, sorprendidas, captadas en momentos íntimos que nos ofrecen a estas jóvenes, incluso a la Duquesa, en actitudes privadas, insólitas; mujeres en el baño, en el lecho, vistiéndose, desnudas, durmiendo la siesta.

Cinco veces o más, por lo menos, podemos creer que se trata de la Duquesa misma, «la nueva Venus de España» como la cantó un poeta de su tiempo y ya es significativo que la llamase Venus, no Juno o Diana.

La idea se continuó en el segundo álbum llamado B, o de Sanlúcar-Madrid, que nos muestra su decisión de seguir dibujando sus creaciones personales. Su primera parte enlaza, por su fina técnica de aguada y sus asuntos que siguen reflejando el ambiente de Sanlúcar, donde debió iniciarse. Hasta el núm. 27 pudiéramos decir que apenas hay transición respecto de las escenas del álbum A; las hojas de este segundo cuaderno están ya cuidadosamente numeradas por el artista. Desde el núm. 28 la composición de las escenas cambia; se da más importancia a la perspectiva, la profundidad y el claroscuro. Su concepción se hace más pictórica y el pincel se mueve con mayor libertad que en las claras y finas escenas de la primera parte. Surge el primer tema dramático, idea para el Capricho núm. 10: *El amor y la muerte*. Los dibujos se hacen más ligeros, nerviosos, menos apurados que los del cuaderno de Sanlúcar. Comienzan a aparecer los fondos manchados, oscuros; conforme avanza el cuaderno, las composiciones más complejas se van transformando en verdaderos cuadros con efectos de contraste de luces. Comienzan a aparecer procesiones —acaso recuerdo de Andalucía— y también inequívocas escenas de daifas. Ya no se trata de coqueterías o devaneos de mocitas, sino de profesionales del amor (*¡Jesús qué aire!*) (81) idea para el Capricho *Mala noche*, o la idea (82) para el Capricho (22) *¡Pobrecitas!* Incluso

*Album B de  
Sanlúcar - Madrid*

aparecen las daifas que hilan, reclusas en el Asilo de San Fernando (84).

Los temas equívocos y eróticos menudean (78, *Hacen entrar al confesor por la ventana*; 79, *Tiene corteidad de desnudarse...*; 85, *Es verano, toman el fresco y se espulgan...*). Comienzan los burros, tema que se explotará en los Caprichos (72, *Borricon literato*; 93, *El aceitero*, idea para el Capricho 42, *Tú que no puedes...*), los bandidos (88, *Buena gente somos los moralistas*, idea para el Capricho 11, *Muchachos, al avío*; 89, *El abogado*).

Se conocen en total 94 dibujos del álbum B y aún se dan por perdidos, es decir, se desconoce el paradero de otros tres. Las hojas del álbum son más grandes que las del álbum A y suelen medir 235 ó 233 mm. de altura por 140 o más de ancho. Se puede datar en los años 1796-97.

*Album D  
inacabado*

En el orden que da Gassier a los álbumes, incluye a continuación el que él supone un álbum inacabado y al que designa por la letra D. Es el menos importante y se atribuye su realización en los primeros años del siglo (¿1801-1803?). A juzgar por los números conservados tuvo al menos 22 dibujos de los que se conservan 17, realizados a pincel con tinta china. Contiene temas ligeros, burlescos. Es serie con una o dos figuras y escenas grotescas que presentan a veces una raya de enmarcamiento. Son figuras muy movidas; en alguna ocasión representan visiones de sueño o figuras volando. Aparecen también frailes, locos, viejos, brujas, borrachos y celestinas. Las medidas de los dibujos son bastante semejantes a las del álbum B.

Saltándose una vez más el orden alfabético Gassier incluye ahora el álbum que contiene los más cuidados y perfectos dibujos de Goya, el llamado álbum E o de bordes negros, caracterizado por una gruesa línea de enmarcamiento que sólo falta en algunos que han sido recortados. Se separa fácilmente de los otros álbumes, no sólo por este detalle, sino por sus caracteres y sus asuntos. Contiene los dibujos de mayor tamaño de todas las series, pues las hojas suelen medir aproximadamente  $27 \times 19$  cms., siempre en altura. Cincuenta es el número más alto conocido, pero se conocen 42 que llevan el número en el centro de la parte superior del papel. Suelen llevar otra numeración de letra fina, a pluma, números que Javier Goya les dio al realizar una selección de los dibujos de su padre. Están hechos sobre buen papel de Holanda y todo indica el esmero con que Goya cuidó esta serie. La mayor parte está hoy en colecciones no españolas. Gassier los cree ejecutados entre los primeros años del XIX y 1812, aunque no me convence demasiado esta hipótesis para datarlos. Los asuntos más notables para citarlos son uno que expresa su confianza en el saber (¿15?, *Mucho sabes y aún aprendes*), una representación inspirada en la Barbuda de José de Ribera (¿22?, *Esta mujer fue retratada en Nápoles por José Ribera el Españoleto, por los años 1640*), una imagen de la Filosofía tomada de un verso del Petrarca, a través de Cesare Ripa, una escena de bandidaje (41, *Dios nos libre de tan amargo lance*) y alguna representación alegórica o mitológica (48, *La poesía, Artemisa*). Ninguno de los dibujos del álbum E figura en el Museo del Prado.

El cuaderno mejor representado en el Prado es el siguiente llamado cuaderno C, el más rico y copioso de todos, el más personal, que comenzaría hacia 1814 y que por el contenido de sus dibujos llegaría hasta 1823, poco antes de emigrar Goya a Francia. Consta de 133 dibujos, de los cuales 120 están en el Museo del Prado, donde puede estudiarse de modo casi completo. Casi todos los dibujos, como otros de los álbumes anteriores, estuvieron montados sobre un papel rosa, trabajo que realizó Javier Goya, y llevan el sello del Museo de la Trinidad, al que fueron vendidos por Garreta en 1866.

El cuaderno C refleja en gran parte las reacciones de Goya ante el absolutismo fernandino, después del regreso del rey de su estancia en Francia y de anular violentamente todo lo hecho por la Regencia y por las Cortes de Cádiz. Por ello, algunos se han inclinado a designarlo como *diario íntimo* de Goya, lo que propiamente no es cierto; quiere decir algo más: que Goya dibujó casi siempre bajo las impresiones de los acontecimientos, casi todos desdichados, que tenían lugar en la España de la posguerra. Por ejemplo, en los números 81 al 92 del álbum, los dibujos aluden concretamente a las persecuciones a que, en su reacción antiliberal, se entregaron el Rey y parte del pueblo. Goya registra imágenes que reflejan cosas vistas, oídas, leídas o sabidas, de que él era testigo o que a él llegaban. Es, pues, un documento importante tanto para darnos cuenta de lo que ocurría en su época como de las ideas y emociones de Goya. Estos dibujos contribuyen poderosamente a darnos cuenta de sus sentimientos, de su filosofía personal, de sus humores, su



talante y la violencia de sus reacciones, violencia que se objetiva en estas pequeñas obras de arte no hechas para la comunicación. Todo ello es coherente con lo que nos demuestran los Caprichos, pero expresado en una época más conflictiva. Las alusiones a la triste realidad a que la reacción conduce (cárceles, prisiones, condenados a muerte, familias truncadas por la persecución), no constituyen todo el contenido del álbum C. Junto a ello hay otros muchos aspectos que hacen de este cuaderno de diseños del maestro el más rico y complejo de todos, el más humano. Sus temas son muy variados. Creo posible admitir un orden cronológico aproximado en la ejecución de los diseños. Comienza con lamentables imágenes que aluden a la triste situación de ruina de España tras la guerra de la Independencia: mendigos, lisiados, miserables que lo han perdido todo. Son los dibujos de un Goya desilusionado y pesimista no sólo respecto de su país, sino de la humanidad (salvajes, hombres primitivos que son menos salvajes que otros que son nuestros contemporáneos, tendencias a aislarse del mundo, viudas y huérfanos; se acuerda de Diógenes el filósofo, que buscaba al *hombre* y no lo encontraba.) Y sobre todo frailes, ermitaños arrepentidos, mendicantes...

Al lado de estas representaciones, otras figuras que no nos inspiran más optimismo: malos poetas —nos acordamos del adúlador Rabadán—, borrachos, tipos ridículos y extraños, seres extraviados, imágenes de sueño o de superstición, locos, invertidos, bandidos. En la hoja 81, el primer condenado a muerte; luego, conspiraciones, alusiones al misterio de la muerte, a la vejez, la decrepitud, a las devocio-

nes extremadas, imágenes de acusados ante la Inquisición. Desde el núm. 91 aumentan los condenados, las cárceles, las torturas, las cadenas, las mazmorras, los presos en el cepo.

Pero desde el núm. 114 aparece un rayo de esperanza; algunos dibujos aluden a las ilusiones de los liberales tras la nueva proclamación de la Constitución del año doce, con la sublevación de Riego (1820), primer *pronunciamiento* de la historia moderna de España. Goya asiente a este optimismo y diseña loas a la libertad, a la justicia, a la luz, hecha al fin tras las tinieblas; luego vienen las exclaustraciones decretadas por el nuevo gobierno; se cierran los conventos y frailes y monjas dejan los hábitos, a la fuerza unos, contentos otros. El cuaderno acaba con una imagen de la Estupidez como un resumen despectivo ante tantos males inútiles, ante tanto alocamiento y sinrazón.

Hay que decir que en este cuaderno los dibujos son: a tinta china hasta el núm. 56, a aguada de sepia desde el 57 al 116 y a las dos tintas hasta el 133. La continuidad en el procedimiento en cada lote parece indicar épocas distintas para cada una, es decir, secuencia cronológica en la producción de los diseños. A veces utiliza el lápiz para las leyendas.

Desde el álbum C, en comparación con los anteriores, la factura es muy suelta, menos minuciosa, más osada y rápida. Se observan números negros de caligrafía correcta en orden inverso a la numeración de Goya que están en el ángulo izquierdo del papel, en la parte baja; parecen proceder de un recuento de Garreta. Las dimensiones de los dibujos son 180, 190 y hasta 200 mm. de alto por 140, 150 mm. de ancho.

El álbum F, que parece seguir al anterior, es característico por los dibujos en tinta sepia todos ellos. Es o fue muy extenso porque hubo al menos 106 números, aunque sólo quedan hoy 88 hojas diseñadas en papel del Paular. Algunos de los dibujos de este álbum, excelentes, cuentan entre los mejores de Goya y parecen verdaderos cuadros por su acabamiento y perfección, especialmente en escenas de muy cuidada composición, con figuras en paisaje o en interiores. Sus dimensiones aproximadas son  $200 \times 140$  mm. El Museo del Prado sólo guarda 24 hojas de este cuaderno; 29 se conservaron encuadradas en el llamado álbum Fortuny con dibujos, que Federico de Madrazo cedió a su yerno Mariano Fortuny, el famoso pintor. Al morir éste pasó a su hijo Mariano Fortuny Madrazo y a su muerte en 1935 fue adquirido por el Museo Metropolitano de Nueva York, donde se conserva. Veinticuatro dibujos —los que están en el Prado— pasaron a manos de Garreta y entraron en el lote vendido al Museo de la Trinidad.

Tiene el álbum F series de dibujos dedicados a asuntos análogos; hay una serie de duelos, otra de cazadores y pescadores. Hay episodios de guerra, asesinatos, de hambre, de bandidos... Excepcionales deben de considerarse una escena de patinadores, otra de discordia conyugal en el lecho. Hay también escenas en las que figuran —caso raro— masas de gentes que discurren por una gran plaza, un desnudo en paisaje que pudiera interpretarse como Betsabé, algunas escenas aldeanas, procesiones, una figura de la Verdad perseguida por el oscurantismo, otras escenas de trabajo; no faltan torturas, condenados y

moribundos, la lucha entre hombres primitivos que yo he creído puede interpretarse como Caín y Abel, y excepcionalmente un Don Quijote leyendo sus libros. No faltan glotones, borrachos, locos y mendigos en suma, es uno de los más misceláneos cuader-nos de dibujo de Goya. Característica de él es tam-bién que los diseños carecen de leyenda.

Cuando abandona los dibujos a pincel (con tinta china o sepia) ello nos indica una etapa nueva en su arte y en su vida. Hacia 1819 Goya se había intere-sado por la litografía, que entonces comenzaba a di-vulgarse en Europa y había comenzado a practicarse en España. Existe una litografía de Goya fechada en 1819, el año en que establece en Madrid su taller José Cardano, primer introductor de este procedi-miento en Madrid, lo que demuestra que Goya se apresuró a experimentarlo en seguida, haciéndose a él y llegando finalmente a producir obras maestras de litografía. Desde entonces se habitúa al lápiz lito-gráfico o lápiz blando, que encuentra apto para la mano de un viejo como Goya lo era ya, puesto que en 1820 cumple setenta y cuatro años.

Por otra parte la reacción de 1823-4, con la vuelta al poder absoluto de Fernando VII a favor del apoyo que le presta la intervención de la Santa Alianza por medio de la invasión de los franceses mandada por el Duque de Angulema (los llamados «Cien mil hijos de San Luis»), le hace temer por su libertad, ya que tanto él como la familia de Leocadia Zorrilla Weiss, que con él vivía desde su viudez, habían exhibido simpatías liberales. Se refugia unos meses en el domicilio de su paisano el erudito sacer-dote D. José Duaso y Latre por temor a la persecu-

ción. Proclamada la amnistía y disipados sus temores, decide emigrar a Francia, en pos de Leocadia, bajo el pretexto oficial de ir a tomar unas aguas en un balneario de la región del Jura. A donde no va, pero sí aprovecha el viaje para una estancia larga en París, hasta que decide regresar a Burdeos, donde tenía muchos amigos y parientes. Allí se establece con su Leocadia y la hijita de ésta y quizá de Goya, Rosario Weiss. Allí cultiva la litografía y vuelve a dibujar con su dedicación incansable.

Dos series de dibujos a lápiz blando produce en Burdeos, series que constituyen los dos últimos álbumes de su fecunda producción de dibujante. Dán-doles secuencia con la serie de álbumes anteriores se les designa con las letras G y H. En ellos registra, con su humor habitual, sucesos y tipos muy varios, pero característicos de su repertorio. En aquel ambiente bordelés, rodeado de amigos, siempre sordo y concentrado, registra tipos y hechos de los que ve en la calle o recuerda lo visto en París. Atiende a la singularidad de las costumbres, con humor realista, pero no desdeña las ocurrencias de su imaginación ni sus simbolizaciones sexuales, a las que desde la época en que preparaba los Caprichos ha dado acogida en sus creaciones. No escasean, en sus nuevas series de dibujos de Burdeos, los temas que le han obsesionado toda su vida. Encontramos figuras de locos, tipos de mendigos franceses, asesinatos, suicidios, ninfómanas, condenados a muerte, la guillotina, las brujas, bandidos, procesiones..., toda la lira goyesca. Con mayor motivo que antes, la preocupación por la decrepitud le sigue, pero uno de los dibujos que muestra aún tensa su voluntad y su op-

*Álbumes G y H de  
Burdeos*



timismo en medio de su vejez es el dibujo del Prado en el que un viejo barbudo, encorvado por la edad, apoyado en dos bastones, camina confiado; la leyenda es significativa: *Aún aprendo*. Todavía tiene fe en la vida, en la capacidad de ensanchar su experiencia.

Los dibujos están realizados con lápiz blando sobre papel verjurado, grisáceo y miden aproximadamente  $190 \times 150$  mm. El número más alto conocido es el 60, pero actualmente se conocen 54. El Museo del Prado conserva 13 dibujos de este álbum G. Goya sigue incansable dibujando hasta los últimos tiempos de su vida, y así, todavía existe un último cuaderno al que se le conoce por la letra H del alfabeto. En una carta de sus últimos tiempos reconoce que está torpe y que ha perdido vista; «*sólo la voluntad me sobra*», admirable declaración en un hombre que llega a los 82 años después de realizar una obra rica, extensa y variada, tan compleja como la suya.

El último álbum (H) de Burdeos está también realizado a lápiz blando; las medidas siguen siendo  $190 \times 150$  mm. aproximadamente. Se diferencia del álbum anterior en que los dibujos no tienen leyendas, pero la mayor parte de ellos llevan firma. El número más alto que se conoce es el 63, pero sólo nos han llegado 58. Sus asuntos son muy variados, aunque Goya sigue utilizando un repertorio variado de asuntos, algunos de ellos habituales en él; niños, frailes, procesiones, avaros, sueños, majos y majas, raptos, vuelos, bandidos, asesinatos, animales exóticos vistos en el circo, maternidades, «ayudas», viejos locos que se divierten, glotones, también aparece

su preocupación por la muerte, por la justicia, por la guerra, concebida como siniestra, y el cántaro roto o la inocencia.

Eso es la vida, un cántaro roto al final, como en el cuento de la lechera, como despedida de todas las ilusiones, pero los viejos aún pueden tener sus libertades y sus alegrías y, sobre todo, como nos dice el dibujo del álbum anterior, mientras se vive siempre se sigue aprendiendo en el libro inagotable de la experiencia. Pero llegamos al último capítulo de la de Goya y aquí hay que cerrar el libro fabuloso de sus dibujos.

Atrás quedaron las locuras humanas, las pasiones, los vicios, los errores, los disparates con su estela espumante de vida. El viejo goza evocándola, recordándola, aunque no deje de compartir con el goce la melancolía. Así, repasando los dibujos de Goya —y el Museo del Prado es la mejor colección para hacerlo— nos hemos acercado a su vida, a su intimidad, a su mentalidad, a sus sentimientos, sus odios, simpatías y pasiones. Quedan estos testimonios como una larga confidencia, inagotable, con la que también nosotros nos enriquecemos.



## II

# SELECCION Y DESCRIPCION DE CIEN DIBUJOS DE GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO

## 1

## APARICION DE LA VIRGEN DEL PILAR

Los primeros dibujos que registraremos son dos estudios para pinturas de altar, anteriores a 1796 y por lo tanto a la época en que Goya dio comienzo a sus «álbumes» personales. El primero representa «*La Aparición de Santiago a la Virgen del Pilar*», según la antigua tradición que mantenía Aragón, como devoción particular. Es un dibujo sobre papel gris azulado, muy utilizado en el XVIII, y está ejecutado al clarión. Es, al parecer, estudio para el cuadro de este asunto que estaba en la iglesia de Urrea de Gaén (Teruel), destruido en 1936. Cree Cantón que fue un encargo a Goya del Duque de Híjar y que pudo influir al artista una composición de Poussin. El número del dibujo en el catálogo del Prado es el n.º 2 (GW 193).

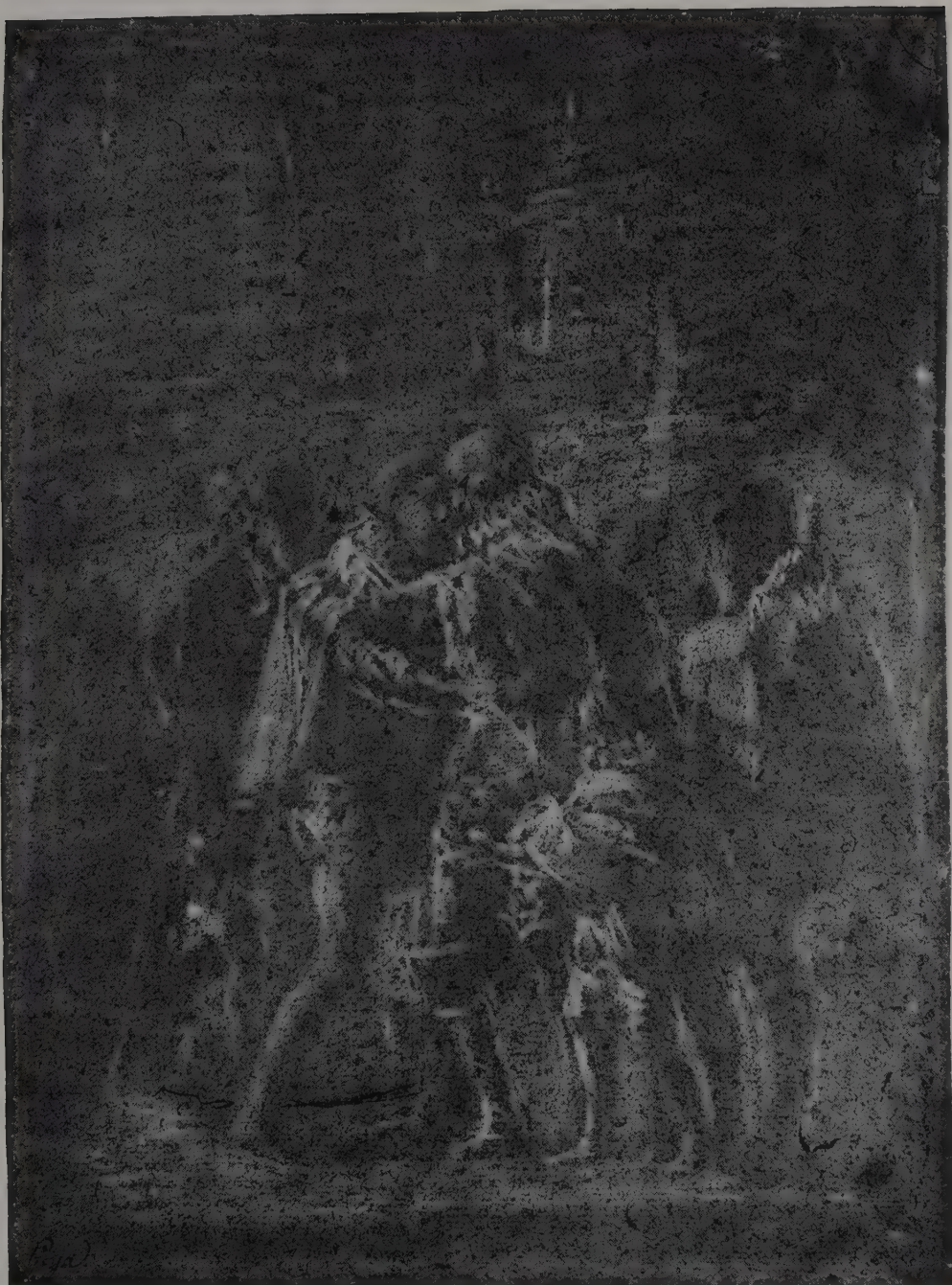




## DESPEDIDA DE SAN FRANCISCO DE BORJA

El siguiente (Prado 8; GW 242) es un estudio para el cuadro que representa la «*Despedida de San Francisco de Borja*» cuando, renunciando a su posición en el mundo, decidió profesar en la Compañía de Jesús; la pintura se destinaba a la capilla Borja en la Catedral de Valencia como encargo de los Duques de Osuna, y allí se conserva aunque algo dañada por el fuego que sufrió en 1936. El dibujo está ejecutado al clarión sobre papel gris azulado.





## LA DUQUESA DE ALBA DE LUTO

Seguimos con el primer dibujo del álbum pequeño de Sanlúcar (A) de hojas no numeradas, que para mí representa (Prado 466; GW 362), sin duda, a la «*Duquesa de Alba, de luto*»; de negro, con mantilla que nos recuerda la bella figura de la Duquesa en el retrato que Goya la hizo en Andalucía en 1797 (Hispanic Society of America). En segundo y tercer término, otras figuras. El cuadernito de Sanlúcar, verdadero himno a la mujer, como ha escrito Miss Sayre, es el recuerdo de Goya de los días de aquel verano feliz, si no fue feliz y amargo a la vez, que pasó con la Duquesa en Andalucía y que le repuso de las consecuencias de la enfermedad que le dejó, incurablemente, sordo, origen de la revulsión de su vida y del nuevo arranque de sus talentos que renueva su obra y la hace entrar por vías más personales de su creación.





## MUCHACHA DE ESPALDAS ASOMADA AL BALCON

Del mismo cuaderno pequeño de Sanlúcar es la «*Joven de espaldas asomada a un balcón, levantando los brazos*» (Prado, 427; GW 364) en la que se puede observar la delicadeza de la pincelada de Goya al utilizar la aguada de tinta china y la segura evocación de forma y luz.



## JOVEN ESTIRÁNDOSE UNA MEDIA

La «*Joven estirándose una media*» (Prado 467; GW 365) posee las mismas cualidades de finura en la silueta de la mujer cuyo rostro aparece en sombra. ¿Es la Duquesa? Muchas veces nos asalta la duda ante las gráciles figuras de mujer que Goya evoca en el pequeño álbum. Se trata de una primera idea de Goya aprovechada con otro sentido, en una lámina de los Caprichos (17, *Bien tirada está*).



## EL DESMAYO EN EL CAMPO

El dibujo siguiente (Prado 464; GW 381) es ya una hoja del álbum grande de Sanlúcar-Madrid. Las primeras páginas de este cuaderno continúan, en su técnica y estilo, los del álbum pequeño. «*El desmayo en el campo*» es ya una composición de cuatro personajes, muy animada y vivaz; a esta mocita le ha dado un mareo y sus dos compañeras y el mocito que las acompaña, vestidos con trajes populares (de *majos*), la recuestan en un banco para que se reponga mientras sostienen la cabecita de la desmayada. Es uno de los más finos y graciosos dibujos del álbum B.





## EL PASEO

El siguiente dibujo tendríamos derecho a designarlo con el título de «*El paseo en Andalucía*», más aproximado que los títulos dados por Cantón y Gassier. El primero lo cree idea para el Capricho 27 (¿Quién más rendido?), lo que me parece inexacto. Lo que vemos es una dama en primer término con falda oscura, manteleta sobre el corpiño y velo, mirando de frente; en segundo término otras dos damas o mujeres, una con manto blanco y la otra con mantilla, y junto a ellas un militar con larga levita de vueltas, calzón corto y guante en la mano izquierda. (Prado 462; GW 390); es reverso del diseño que es realmente apunte para el Capricho 27 (Prado 424).

23



## CARICATURA ALEGRE

El contraste es fuerte con el dibujo que sigue: *Caricatura alegre* (Prado 443; GW 423). Un brusco golpe de timón nos enfrenta con *otro Goya*, el Goya sarcástico, desgarrado y burión; de las finas maneras del XVIII aristocrático y popular hemos pasado a la más cruda burla caricaturesca a lo XIX, anticlerical y atrevida. La técnica se ha adecuado a las nuevas intenciones; el dibujo se ha hecho sumario, brutal, los rostros se deforman hasta la caricatura, elementos eróticos se introducen inopinadamente para extremar el carácter denigrante de la representación. Sin duda, Andalucía y el ambiente del palacio de Sanlúcar han quedado lejos. Estamos en Madrid y Goya se halla rodeado de sus amigos los acalófilos o aficionados a lo feo. La sátira anticlerical que pasa a los Caprichos está ya abiertamente en la imaginación de Goya. Y en el pincel. La estampa n.º 13 de los Caprichos, para la cual es primera idea este dibujo, pasó antes por varias elaboraciones de este mismo asunto en los dibujos de Goya, como veremos en otro ejemplo.



*Caricatura alegre*



## ENSAYOS DE BRUJAS PRIMERIZAS...

Este es el círculo de los amigos de D. Leandro Fernández de Moratín, que está ya de vuelta en Madrid de regreso de su largo viaje fuera de España (Francia, Inglaterra, Alemania, Suiza, Italia), y se dedica a comentar un libro que ha descubierto y pone en evidencia las enormidades de la Inquisición, en su persecución de brujerías y supersticiones. El libro es la *Relación del Auto de Fe de Logroño en 1610*, que Moratín leería ante sus amigos mientras escribe unos comentarios que destacan la sinrazón que preside, tanto estas prácticas, como sus persecuciones ante el Santo Oficio. Goya las anima en sus dibujos. Este es un diseño a pluma, hecho ya en un primer ensayo preparatorio, para lo cual deja el pincel y ensaya la pluma, como más afín al rayado de la punta sobre la plancha de cobre. En este intento llama a sus imágenes *Sueños* para ir dando idea de su irrealidad. Aquí está ya claramente definida la idea del Capricho 60 *Ensayos*. Goya apostilla el diseño «*Ensayos de brujas primerizas de primer vuelo y con temor se prueban para trabajar*». Las aprendizas de la brujería proceden a untar su cuerpo con los productos del laboratorio bruja que les permitan volar para acudir al aquelarre, presididas por el Gran Cabrón que aquí aparece ya, imponente, presidiendo las operaciones preparatorias (Prado 36; GW 172). No faltan gatos, calaveras, husos y demás *mise en scène* bruja.



*Engraving of a scene from the play 'The Two Gentlemen of Verona'.*

*by the artist J. M. W. Turner, 1802.*

## SUEÑO (DEVOTA PROFESION)

Otra escena ilustrativa del ritual brujesco que pasó también a Los Caprichos (70, Devota profesión). Es también dibujo del grupo de los *Sueños*, a pluma (Prado 73; GW 593). La novicia sobre los hombros de un diablo, parece dispuesta a leer y jurar ante un grimorio que le presentan dos encorizadas brujas revestidas con capas pluviales. Es una especie de caricatura de la consagración sacerdotal, que hubiera bastado para despertar los recelos del Santo Oficio.



## SUEÑOS DE BRUJAS CONSUMADAS

El siguiente dibujo es otra grotesca operación brujeril imaginada por la fantasía de Goya. Una bruja, presidida desde arriba por la presencia de un ser diabólico, un apiñado grupo de cabezas de hechiceras y varios pájaros nocturnos, trata de atizar la hoguera de su laboratorio secreto mediante las ventosidades intestinales de un niño violentamente torsionado para que dé más fuerza a su fétido soplo. En el suelo varias brujas desnudas de cadavérica cabeza asisten a la operación. El título de este dibujo a pluma de la serie de los Sueños dice 7.<sup>o</sup> *Sueño de Brujas consumadas* (Prado 16; GW 590). Es una idea para lo que será la lámina num. 69 de los Caprichos (¡Sopla!) que deriva de un dibujo del Album de Madrid.



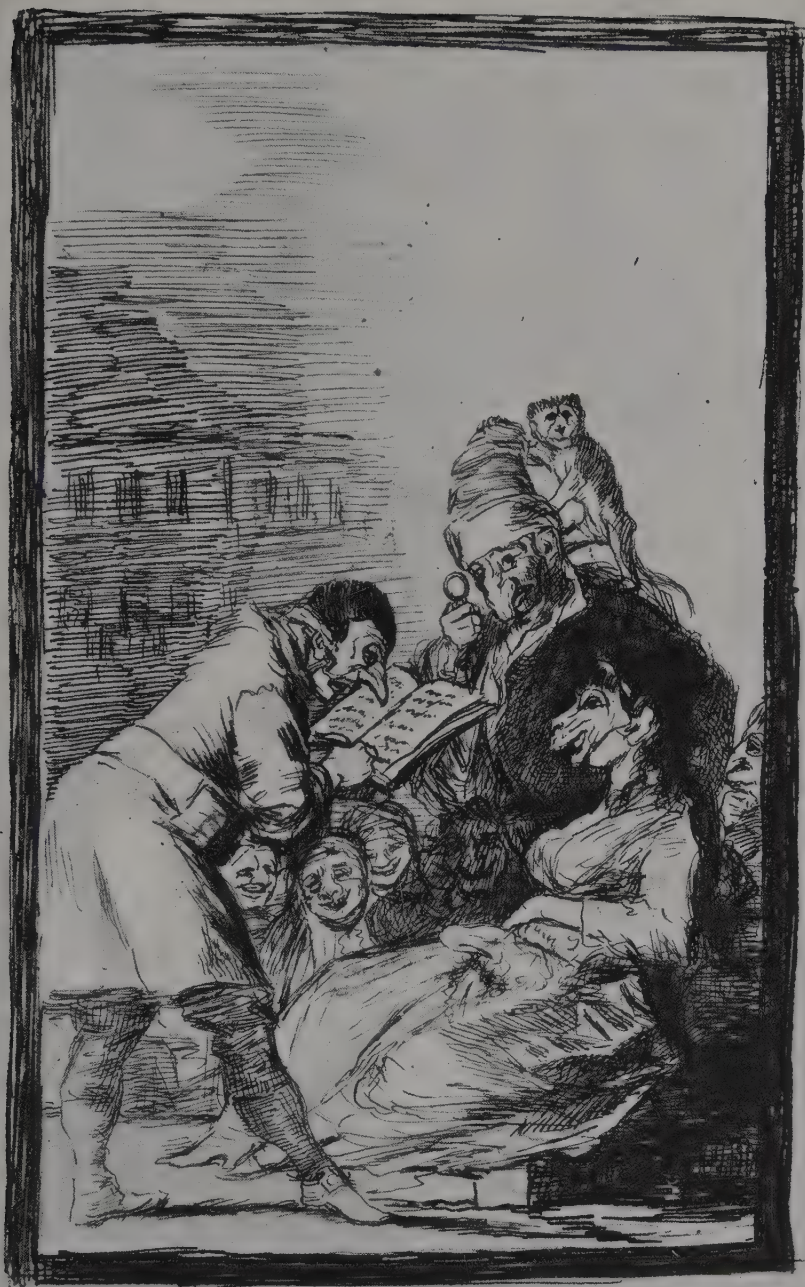


37

Sueño de Dreyer

## MASCARA DE CARICATURAS...

El próximo dibujo es una elaboración de la idea para el Capricho 57 (*La filiación*) y es otro dibujo a pluma de la serie de los Sueños: *Máscaras de caricaturas que se apuntaron por su significado...* (Prado 30; GW 624) cuya primera idea aparece también en el Album de Madrid. (*Se apunta para hermafrodita*). El sentido de lo grotesco va avanzando en Goya; una figura femenina aparece sentada, medio rostro cubierto por una carátula un tanto asnal; sobre el vientre lleva otra prominente careta en la que lo que aquí parece un pico de ave, en el álbum es una nariz ridícula. Un personaje en pie con pañuelo liado a la cabeza y nariz grotesca acerca una lente o monóculo a su ojo como para distinguir mejor. Recuerda un personaje de la comedia italiana y sobre el hombro lleva un mono en pie. El personaje que, frente a la extravagante dama sentada, parece apuntar en un libro, se inclina hacia adelante para escribir y lleva careta con una nariz en largo pico. La escena parece tener lugar sobre un tablado. En bajo, apiñadas cabezas de espectadores que ríen de lo que ven. Ello tiene lugar al aire libre, como en una plaza, desde la que se ven altos edificios de empinados tejados.



## LAS VIEJAS SE SALEN DE RISA...

Es de la misma serie de Sueños y, antecedente mediato para el Capricho 5 (*Tal para cual*). Su leyenda autógrafa dice: 19.º *Las viejas se salen de risa porque saben que él no lleva un cuarto*. Es un dibujo a pluma sepia con aguada de tinta china y fondo manchado como para indicar un cielo nocturno. La moza, de negro y con la mantilla cubriéndole los ojos, es de estrecha cintura y busto exuberante y con el abanico en la mano, se acerca para hablar con el galán —casaquín, pantalón hasta la rodilla, medias blancas y sombrero de dos picos o de *medio queso*— con intención de reducirle con sus ostensibles encantos; al fondo, sentadas, cuchichean las viejas celestinas. Es, pues, una escena de galantería venal, como Goya en su letrero nos da a entender. El celestineo entra por derecho propio en el mundo mental de Goya al abordar los Caprichos; en mi estudio sobre esta serie grabada de Goya he indicado las fuentes literarias que están detrás de las intenciones del artista, sobre todo el poema erótico burlesco de D. Nicolás Fernández de Moratín (Moratín padre) que fue prohibido por la Inquisición. Figura el dibujo en el Catálogo del Prado con el núm. 27 (GW 460).





La Virgen de Luján de San Martín  
saben que me habia un gran...



## SUEÑO. HAY VIENTO...

En el dibujo siguiente, la leyenda de Goya dice: 22.º (*Sueño*) *Hay viento. Si hay culpa en la escena la tiene el traje*, aludiendo al golpe de aire que en la calle levanta las faldas de las daifas busconas, que salen a la caza de galanes de ocasión. Es una idea para el Capricho 36, *Mala noche* y figura en el Museo del Prado con el núm. 24 (GW 622). Los Caprichos, desde las ideas de los cuadernos de Sanlúcar-Madrid, caen más cada vez bajo la temática de las prostitutas, aquí callejeras. Es dibujo a pluma y, acaso como símbolo del viento que agita indiscretamente las ropas de las mozas Goya dibuja unos nubarrones a tinta que semejan por la forma un gran pajarraco negro; bajo él una figura femenina desnuda parece flotar por los aires.



¡Ay culpa en la culpa  
el traidor

## SUEÑO. DE UNOS HOMBRES QUE SE NOS COMIAN

En el dibujo a pluma para el Sueño núm. 25 vuelve a recoger el tema que diseñó a pincel, aquí ya publicado, del Album de Madrid, *Caricatura alegre*, decididamente antifraileluno. La leyenda del actual dice: *Sueño. De unos hombres que se nos comían*. (Prado 20; GW 477). El comer desapoderado, como los ademanos eróticos del dibujo anterior han cambiado aquí sus intenciones para Goya. Los frailes comen de una riqueza que es de todos y gozan de privilegios económicos que los políticos del XVIII ya señalaron como abusivos. Véase, pues, cómo bajo su intención caricatural se alude ahora a realidades sociales más profundas. Es la idea popular que corría en coplas como aquélla que oyó Jovellanos en Salamanca y transcribe en sus Diarios.





## LA ENFERMEDAD DE LA RAZON

Incluimos después otro *Sueño*, a pluma, no numerado por Goya dentro de la serie, pero sin duda perteneciente a la misma: es *La enfermedad de la razón* (Prado 35; GW 623). Goya aborda ahora otro tema que los Caprichos tratarán y que ya había sido tratado por Cadalso: el de la ignorancia e incultura de los nobles y clases superiores de la sociedad. En realidad es primera idea para el Capricho 50, *Los Chinchillas*. Este nombre no parecía decirnos nada hasta que Mrs. Edith Helman encontró su fuente literaria en una comedia, *El domine Lucas*, de Cañizares, que satiriza el envanecimiento con sus blasones de nobleza, de una familia de obtusos ignorantes, de apellido Chinchilla. La letra de Goya en este dibujo, a continuación de *La enfermedad de la razón* explica suficientemente su sentido: *Pesadilla soñando que no me podía despertar ni desenredar de la nobleza...* En efecto, estos dos pobres seres de rostro tan estúpido encuentran aherrojada su inteligencia por fuertes candados que obstruyen sus oídos, y su cuerpo está envarado por esta especie de rígidos corsés, cubiertos de blasones, que los impiden todo movimiento. Tres mujeres y un hombre los rodean con cucharones en las manos; dos de ellos alimentan con ellos a los infelices, indicando que su incapacidad los hace tragarse lo que reciben sin reserva ni oposición alguna. Al fondo parece indicarse los arcos de un claustro o nave. Mente obnubilada, ataderos de prejuicios, enclaustramiento... «enfermedad de la razón».



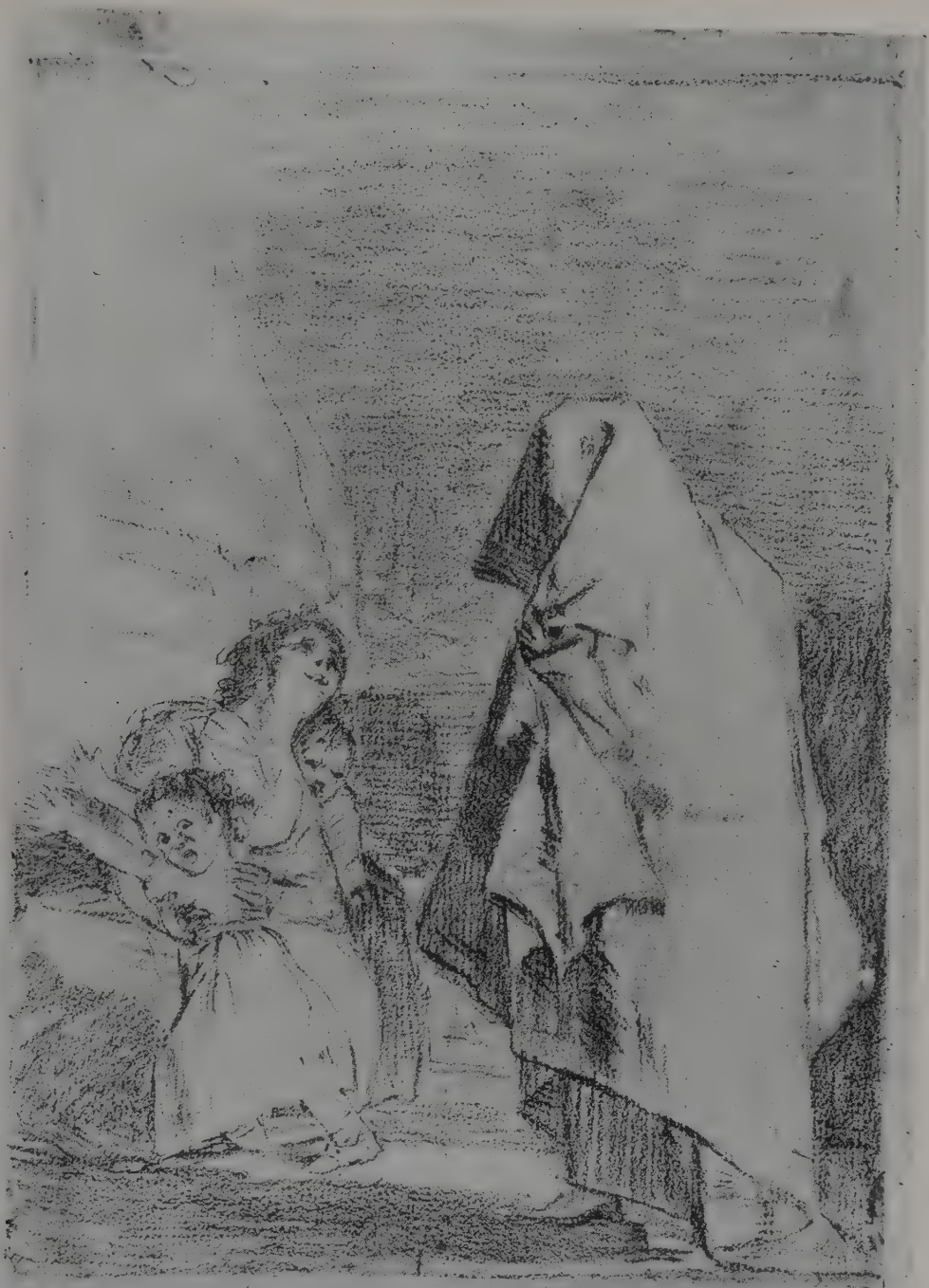


*La Enfermedad de la Varon*

## QUE VIENE EL COCO

Ahora de la serie de los Sueños, a pluma, ideas ya para grabar Caprichos, pasamos a los dibujos al lápiz rojo o sanguina que sirvieron efectivamente para, reportándolos sobre las planchas de cobre, utilizarlos de pauta para la aguja de grabar. Elegimos de la abundante serie que posee el Prado—casi todos los dibujos conocidos hechos con esta intención y que vendió al Museo un descendiente de D. Valentín Carderera—unos cuantos, representativos de los diversos aspectos de la inspiración de Goya orientada a su primera serie de aguafuertes.

Sea el primero el que tiene por objeto censurar la mala costumbre de inspirar terror a los niños, diseño para el Capricho núm. 3 «*¡Qué viene el Coco!*». Dos niños asustados se refugian en los brazos de su madre ante la aparición de una figura humana encubierta bajo una sábana o manta que hace parecer un fantasma sin rostro (Prado 48; GW 456). Como es sabido, de los Caprichos circularon unas explicaciones manuscritas inspiradas, alguna de ella por lo menos, por el propio Goya o sus amigos, que varían mucho entre sí en las distintas versiones, comedia una de ellas, las otras más atrevidas o aún desvergonzadas. La soltura de Goya ha aumentado y sobre todo los dibujos están realizados para traducirlos al aguafuerte. Goya tiene presente la transformación que han de sufrir sus rubios diseños a la sanguina al pasar a la plancha y, sobre todo, al estamparse ya entintada, previendo los fuertes contrastes de luz y sombra en los que piensa y que tanto vigor y expresividad darán a las láminas de los Caprichos. Por eso para juzgar estos dibujos preparatorios de las series grabadas hay que tener en cuenta el proceso que han de sufrir y que Goya conoce de antemano.



## EL DE LA ROLLONA

Un muñeco grandón con chichonera en la cabeza y al que parece ya apuntarle el bozo se hace, pesado, arrastrar por las correas que sujetan su cuerpo, de las que tira, cabeza baja, un servidor, mientras tiene al lado el carretón en que ha de transportar al zangolotino (Prado 49; GW 458). Es el dibujo para el Capricho núm. 4, «*El de la rollona*». Con él quiere Goya criticar la mala educación de los hijos de los nobles, confiados a criados desde la niñez, mientras permanecen glotones, ineducados y caprichosos. De ellos, sin duda, saldrán luego Chinchillas, como los del dibujo que hemos comentado anteriormente.







## TANTALO

Inesperadamente, entre estos asuntos de sátira social y crítica de malas costumbres, surge en Goya el tema pasional, romántico, uno de cuyos mejores exponentes es el grabado 9 de los Caprichos, *Tántalo*, del que este dibujo (Prado 51; GW 468) es preparatorio. El dibujo está mal conservado, pero la composición es una de las mejores de la serie, con el hermoso, espléndido cuerpo de la joven muerta o desmayada sobre las rodillas de este hombre que se desespera ante el suceso inesperado o ineluctable. El dibujo ha sido partido y vuelto a pegar sobre un papel; hay que recordar una buena prueba del grabado, con la fina gradación del aguatinata, para darnos idea de la altura a que llegó Goya en esta composición.



## EL AMOR Y LA MUERTE

El tema dramático y aun trágico vuelve a aparecer —soplo romántico del Goya que prepara los Caprichos, entre el agrio talante despectivo o crítico que suele dominar en la serie—, en el dibujo a la sanguina para el núm. 10, «*El amor y la muerte*» (Prado 50; GW 470). La mujer, desesperada, acude a sostener el cuerpo de su amante, que desfallece malherido o muerto por una estocada recibida en duelo. Reclina el cuerpo que se desmaya, en los sillares de un muro o parapeto, mientras la espada, caída de su mano, está en el suelo y al lado del sombrero del caballero duelista. Puede, en efecto, haber en este Capricho una intención moralizante al censurar el hábito del duelo, condenado por escritores de la época, pero como en otra ocasión, a esta intención se ha sobrepuesto el arrebato de Goya ante el tema, el sentimiento de la oposición o contraste dramático entre la pasión que expresa la damita y la muerte que se apodera del cuerpo del amado, expirante en sus brazos. El tema le pidió a Goya una versión más enérgica en un rápido diseño a la aguada roja (Prado 95).



## YA TIENEN ASIENTO

En el Capricho 26, «*Ya tienen asiento*», el dibujo a la sanguina (Prado 56; GW 503), quiere darnos la idea de Goya de que las mocitas de cabezas livianas no pueden tener asiento sino poniéndoselo sobre la cabeza. Goya juega con el vocablo y con la imagen; representa a las alocadas muchachas, ligeras de ropa, con la saya sobre la cabeza y el asiento invertido descansando en ella. La escena es chusca y los pícaros galanes, que asisten a ella, la celebran con risas, mientras señalan con su índice a las bromistas.





## CHITON

Para el Capricho 28, «¡*Chitón!*», conserva el Prado el dibujo, a la sanguina también (Prado 57; GW 507). Es un asunto de tercería y secreteo. La joven con mantilla, de negro, no es una prostituta profesional, es una señora que anda en devaneos ilegales y confía sus recados a la Celestina de cuerpo encorvado y aire beato, rosario en mano, esperando los transmita con el sigilo debido a su respetabilidad social. Algún galán espera el mensaje en alguna parte y que no conducirá a la hipócrita señora respetable a ningún camino de virtud.



## BIEN TIRADA ESTA

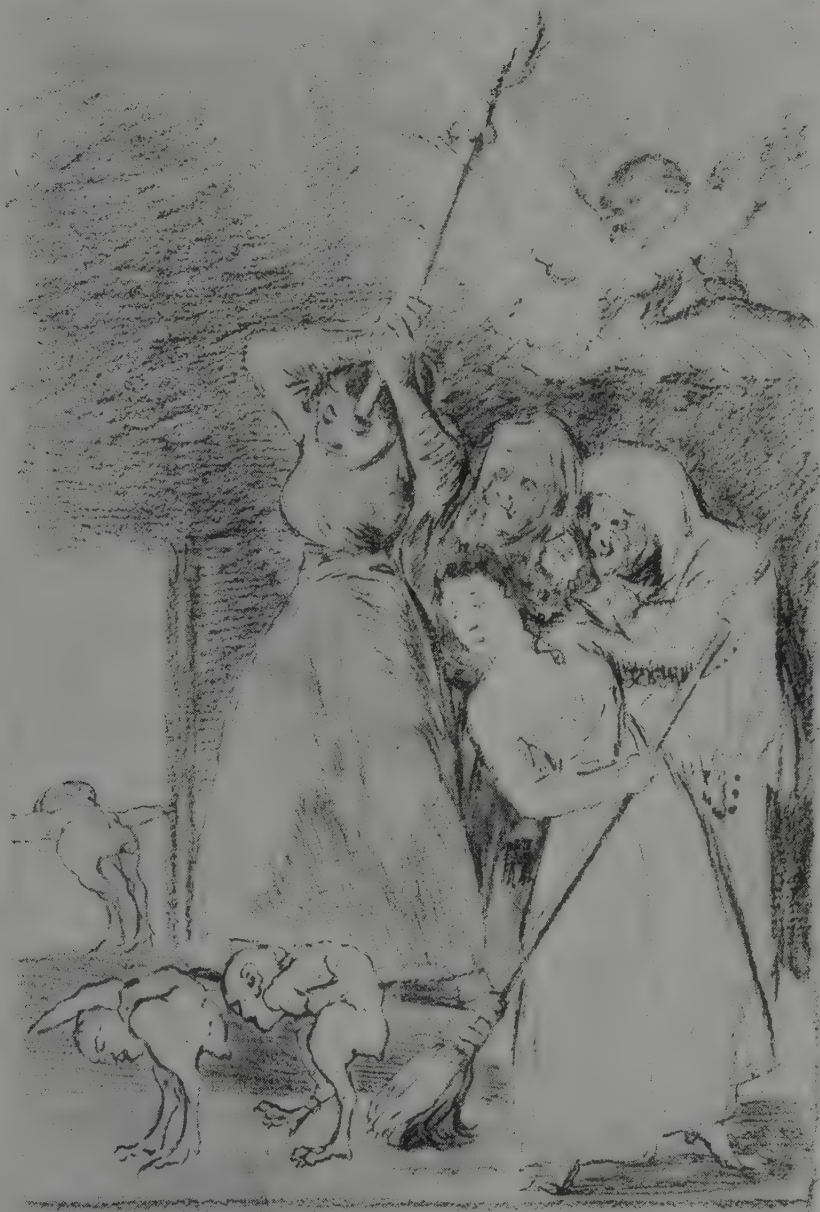
Con brusco sesgo Goya nos introduce otra vez en el mundo de las daifas, del amor venal, para el que se acicala en su casa, junto al brasero, la muchacha que ajusta su media, estirando su bien formada pierna («*Bien tirada está*») (Prado 52, GW 486), apoyado el pie en la tarima. Pero tan inolvidable como la daifa que se prepara para echarse a la calle en busca de incautos y de provecho es el tipo de la Celestina, la vieja alcahueta que Goya inmortalizó en los Caprichos siguiendo una tradición española de largo alcance (Trotaconventos, la Celestina y sus variantes en nuestra literatura) Goya deriva esta versión de un apunte de su cuaderno pequeño de Sanlúcar, que aquí se ha reproducido anteriormente y que fue hecho, sin duda, con otras intenciones que esta lámina de los Caprichos y su dibujo preparatorio.





## YA VAN DESPLUMADOS

En el dibujo para el grabado de Los Caprichos «*Ya van desplumados*» (Prado 434; GW 492) se trata de uno de los dos diseños que Goya preparó para la lámina correspondiente. En la sanguina que ahora nos ocupa dos mozas del partido arrojan a escobazos a los pollos incautos a los que ya han desplumado sus tretas. Dos viejas celestinas animan a la operación con sus gestos, mientras unos pajarracos, acaso los que aún no han sido desplumados, vuelan sobre el grupo. Otro dibujo a la aguada roja, más enérgico y abreviado de trazo, aunque con mayor número de figuras debió de preceder a éste, que ha de ser el definitivo. Está realizado —y es excepción entre los preparatorios de Los Caprichos— sobre papel holandés, como ha advertido Gassier, al igual de la serie de Sueños, lo que parece indicar siguió inmediatamente a ésta. La mayor parte de las sanguinas para los Caprichos se realizaron sobre papel español.



## LE DESCANONA

Acaso el dibujo que ofrece más diferencias con el grabado definitivo es el que sirvió de idea para el Capricho 35, «*Le descañona*». En el grabado, es una moza garrida la que *descañona*, es decir, explota al galán que se deja hacer complacido, mientras aquí es un mocito barbero el que apura la barba a un viejo sentado en su sillón y cubierto con un paño blanco (Prado 111; GW 639). Pero la presencia de las viejas alcahuetas nos dice que ellas son las verdaderas intermediarias que se proponen *descañonar* al viejo. Por otra parte este dibujo se diferencia de las sanguinas para Los Caprichos porque está realizado a la aguada sepia con preparación de sanguina.



## EL SUEÑO DE LA RAZON

Incluimos después, en nuestra selección, el dibujo idea para ejecutar el Capricho 43, «*El sueño de la razón produce monstruos*», que es como el argumento de la serie y que fue en un principio pensado para portada de la colección, antes de que el artista resolviera abrirla con su propio autorretrato. Aquí (Prado 470; GW 538), Goya se ha representado a sí mismo casi adormilado, la cabeza apoyada en sus brazos sobre su mesa de trabajo. Es el dibujo que reproducimos. Su sueño aparece representado en el haz de rayos que parece emanar de la cabeza del artista: visiones confusas, aunque luminosas. El autorretrato del artista, de frente, rodeado de cabezas grotescas, seres que hacen extrañas muecas burlescas, pájaros y aves nocturnas, producidos por las tinieblas del sueño. En la parte alta de la composición lo que parecen las patas delanteras de un asno, con sus cascos. En el suelo, junto al sillón del dibujante, un animal, de puntiagudas orejas que se ha interpretado como un lince. El dibujo está ejecutado a pluma con tinta sepia; al fondo, ligera aguada. Goya dibujó después a pluma otra versión (Prado 34; GW 537) donde aparece el título de lo que iba a ser portada: «Ydioma universal, dibujado y grabado por Francisco de Goya, año 1797». Mas el tema, que dio título definitivo a la estampa, quiere un poco explicar que Los Caprichos han nacido de su razón adormecida, como creación de su mente.





## LO QUE PUEDE UN SASTRE

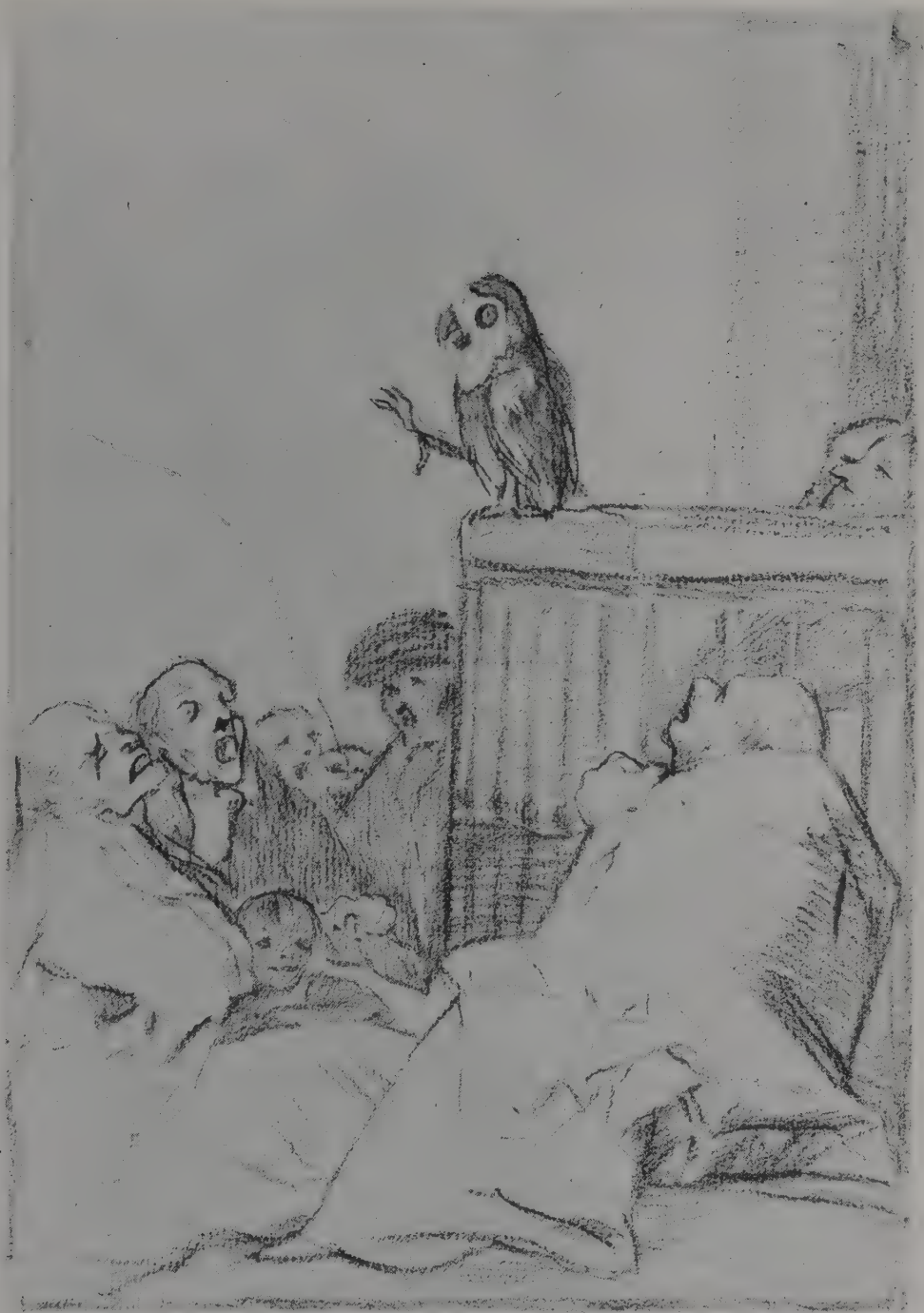
El dibujo siguiente, vigorosamente realizado a la aguada roja sobre preparación de sanguina, es el que dio lugar a la lámina 52 de Los Caprichos, «*¡Lo que puede un sastre!*». Una mujer devota se arrodilla ante un fantasmón que abre sus brazos como una aparición, mientras, al fondo, un coro de devotas arrodilladas también manifiestan su fervor ante lo que, como quiere decir Goya, no es más que una armazón revestida de paños, hábilmente preparada para infundir respeto o pavor. La condena como supersticioso del culto de las imágenes es aquí demasiado clara para extrañarnos de que se interpretara como irreverencia antirreligiosa.



## ¡QUE PICO DE ORO!

En el dibujo a la sanguina para el Capricho 53, «*¡Qué pico de oro!*» (Prado 71; GW 557), el sarcasmo va hacia los oradores que con retóricas, a veces vacías, y vulgaridades pueden embelesar a un público aficionado. La coincidencia es demasiado clara para no pensar en la reacción del propio clero ilustrado ante los oradores barrocos que caricaturizó la novela de un Jesuita, el P. Isla, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, que tanta fortuna hizo en el siglo XVIII y que Goya, sin duda, conocía tanto como sus contertulios los amigos de D. Leandro Moratín.







## ¡Y AUN NO SE VAN!

El fondo intencionado y anticlerical de Los Caprichos se deja ver, peligrosamente para su autor, en el dibujo para el Capricho 59, «*¡Y aún no se van!*». Estos seres esqueléticos y fantasmales parecen querer luchar contra lo imposible al tratar de impedir que caiga sobre ellos esta pesada losa que intentan sostener con sus flacas fuerzas. Baudelaire pensaba que se trata de seres que intentan levantar la pesada tapa de sus tumbas.



## AGUARDA QUE TE UNTEN

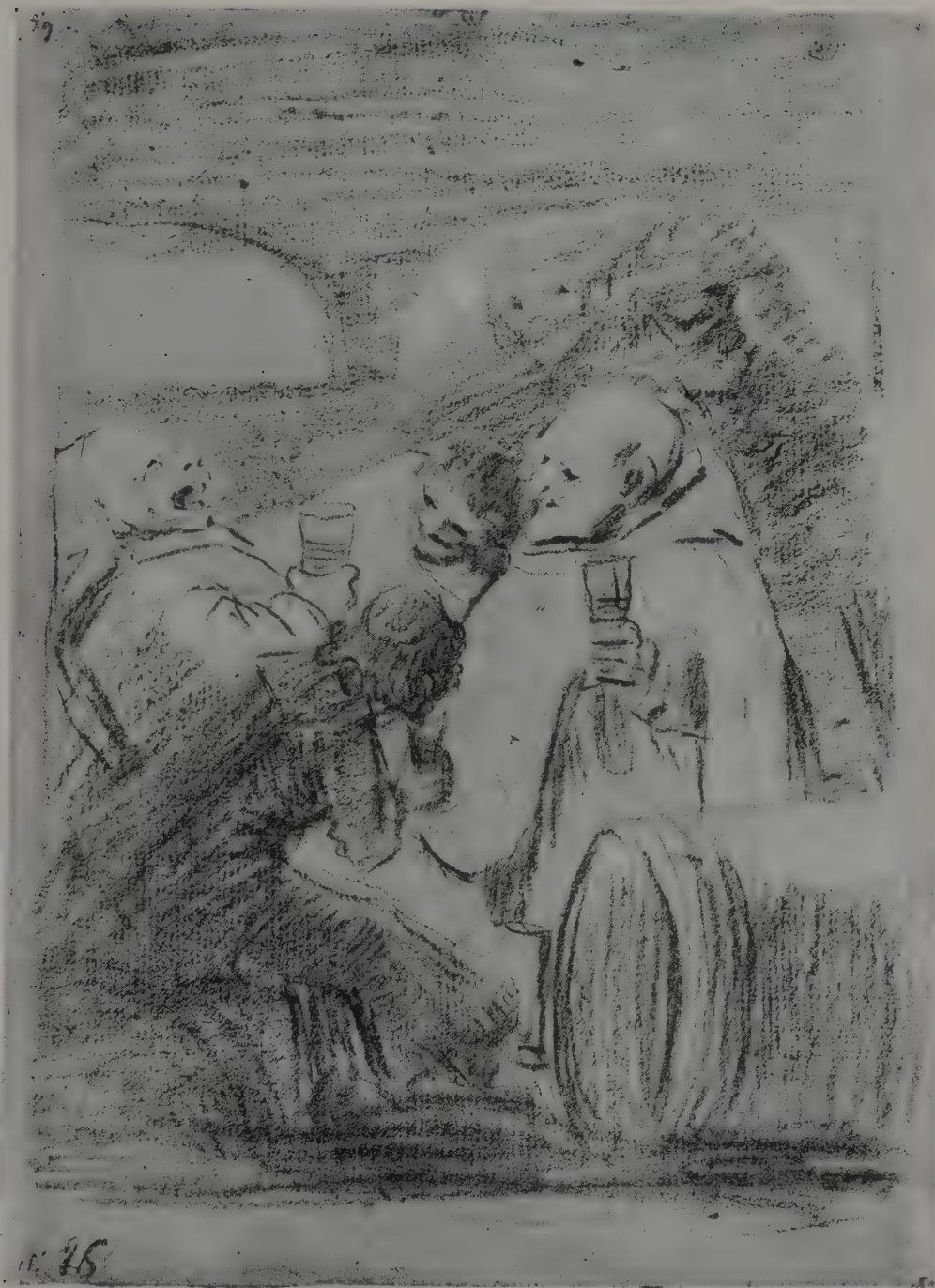
Ahora en el dibujo para la lámina 67 vuelve a introducirnos Goya (Prado 76; GW 586) en el mundo de la superstición brujeril y de las creencias, perseguidas por la Inquisición, de los maleficios y operaciones preparatorias del Aque-larre o reunión sabática de las brujas, presididas por el demonio. Para ello era preciso que dispusieran de un secreto laboratorio donde los ungüentos fabricados con muy complicadas y demoníacas recetas sirvieran para los untos que las permitieran sus vuelos nocturnos, camino de sus conciliábulos. La bruja que, en forma de macho cabrío, parece inquieta por escapar («*Aguarda que te unten*») tiene que someterse a la completa terminación de la aplicación del *unto*, que concienzudamente le aplican con una brocha las dos esqueléticas y horribles viejas que son ejecutantes del rito mágico.



## NADIE NOS HA VISTO

En muchas láminas de los Caprichos y, con más frecuencia, en las últimas de la colección, Goya se aplica más que a las brujas a los duendes, sinónimos de frailes para el artista en esta parte de su obra. «*Nadie nos ha visto*», dibujo a la sanguina para la lámina 79 de Los Caprichos (Prado 77; GW 612); ésta es una bodega donde los frailes o monjes, lejos del mundo, se solazan con las efusiones que el vino produce y ríen alegres junto al tonel en primer término. Alivian su conciencia diciendo «Nadie nos ha visto». Es el modelo de la estampa típica anticlerical del siglo XIX; Goya se ha dejado llevar de un popularismo hostil a las órdenes religiosas, que la copla publicada por Jovellanos, y a la que hemos aludido antes, muestra ostensiblemente como extendido a estratos amplios de la sociedad del XVIII.





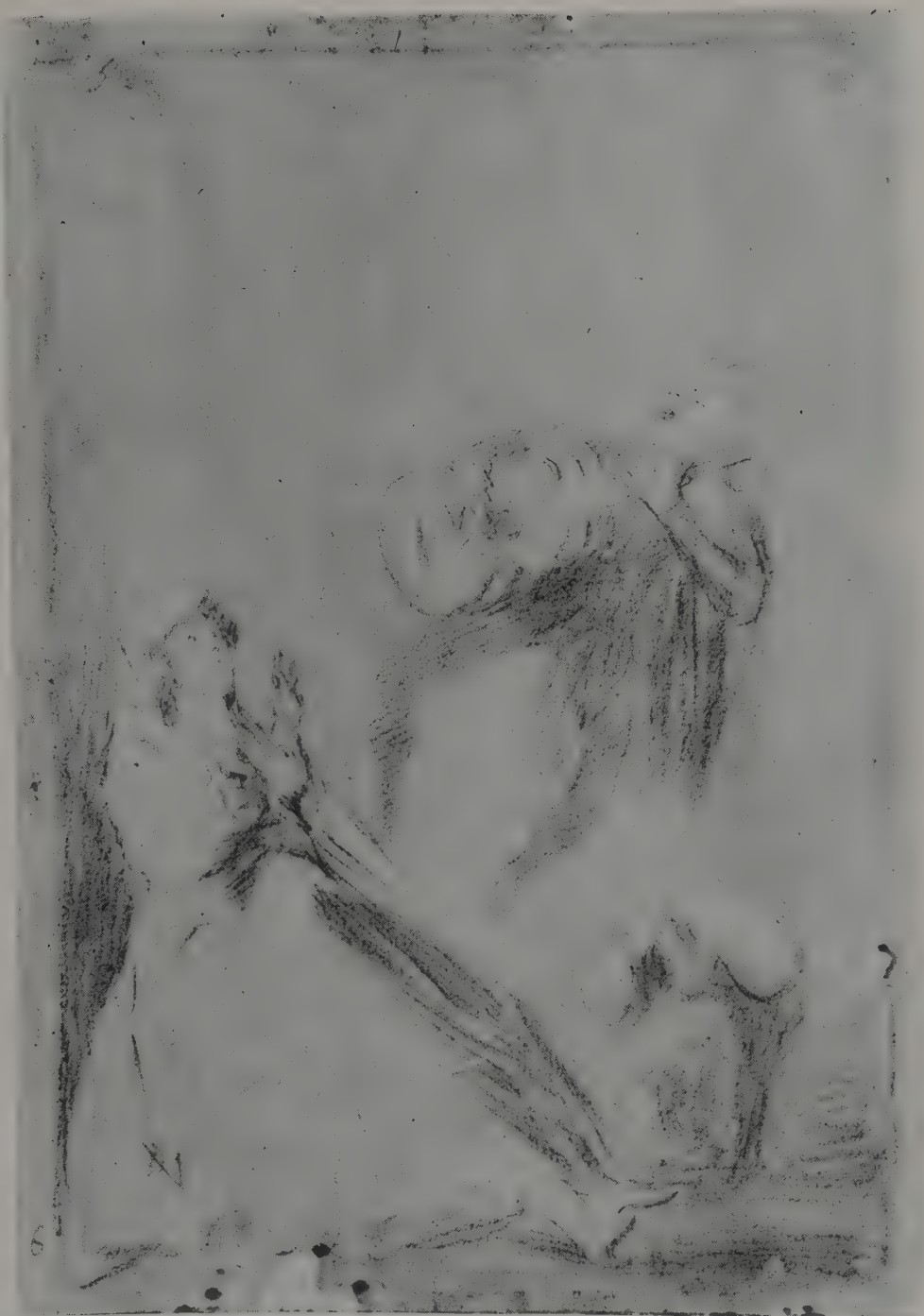
## EL PEDANTE («DE TODO»)

Salimos ya de los dibujos preparatorios para la serie de los Caprichos para entrar en una secuencia de otros diseños a la sanguina, afines a los anteriores, pero que no fueron grabados. El que ahora presentamos está emparentado con la colección de asnerías o figuraciones de burros ocupados en profesiones humanas; éste pertenece a los diez dibujos que entraron en el Museo en 1930 con el legado Fernández Durán, y por lo tanto no estuvo incluido en el Cataloguito de 1928. Se suele titular «*El pedante*» o *De todo*, como dando a entender que se trata de un personaje que se pretende versado en todas las ciencias (Prado 481; GW 631). Está dibujado al reverso de otro dibujo de asunto parecido, con variantes. El sabihondo está sentado ante una mesa y sobre un papel, con un compás, hace mediciones o cálculos, ante la asombrada mirada de varios personajes que le escuchan con la boca abierta. El personaje tiene rasgos y manos humanas, pero las patas bajo la mesa son de burro y sobre el rostro lleva una máscara con orejas de asno. El uso del compás me hace pensar si Goya no ha querido aludir a los teóricos pedantes que sin ser artistas, ni entender bastante de cosas artísticas, trataban en el siglo XVIII de pontificar sobre principios y módulos del arte.



## LA MUJER Y EL GUITARRISTA VOLANDO

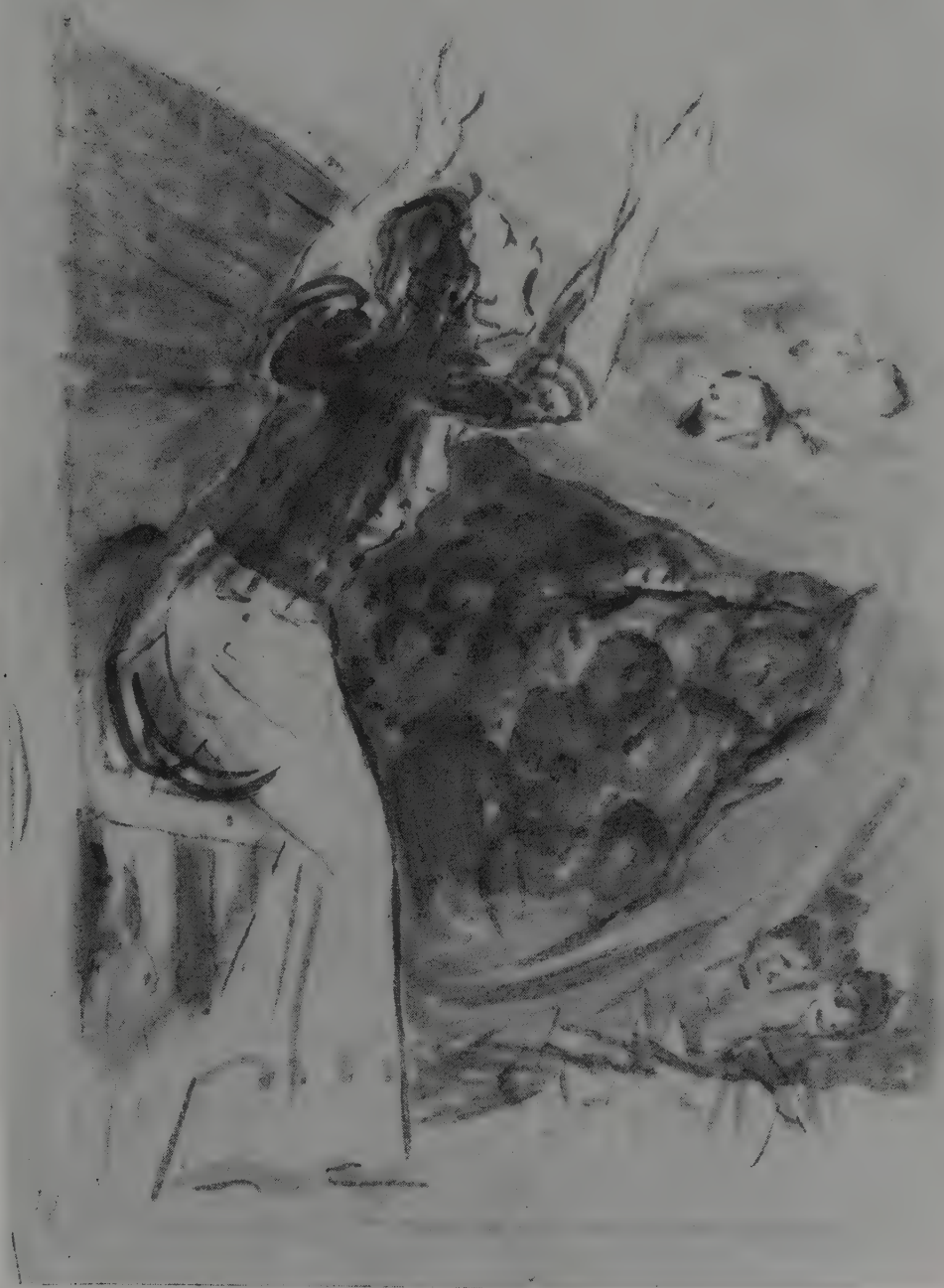
Para valorar la excelencia de los buenos dibujos de Goya conviene compararlos con otros inferiores. El que ahora publicamos, que probablemente el artista no dio por terminado, es titulado por Cantón «*Linda música*» y de manera más descriptiva por Gassier «*La maja y el guitarrista volando*» (Prado 64; GW 632). A una mujer sentada se le aparece una figura que flota en los aires, tañendo una guitarra; pasmada la mujer, levanta sus manos y queda con su cuerpo rígido, expresando el asombro ante la aparición o sueño, más bien lo último. El dibujo está poco definido en sus líneas y sombreado ligeramente. Sin duda es una imagen del sueño de la dama, que tiene su cabeza cubierta con un manto y que se espanta de la visión flotante de este personajillo que lleva peluca y va vestido de negro, con una capa corta. Por su tamaño y la ejecución a la sanguina, entra dentro de este grupo de diseños que forma como un apéndice de los Caprichos, acaso como proyecto desechado para una estampa no realizada.





## MUJER ARENGANDO

Dentro de este grupo de dibujos, del tamaño aproximado de los que se hicieron para los Caprichos, puede incluirse el de esta «*Mujer arengando*» que vocifera una alocución ante una masa gregaria de cabezas (Prado 115; GW 637), que me ha hecho siempre pensar en una cabecilla de motín o revolución. Y se me ocurre poner ello en relación con los relatos que Moratín pudo hacer ante sus amigos, entre los que Goya se encontraba, de escenas que él presencié de la Revolución francesa, en su viaje cuando salió pensionado, para su recorrido por varios países de Europa y que registra en sus Diarios.



## HOMBRE DESNUDANDO A UNA MUJER

Continuamos con el dibujo «*Hombre ayudando a desnudarse a una mujer*» (Prado 4; GW 646), que por su asunto y carácter emparenta con ciertas de las primeras escenas del álbum de Sanlúcar-Madrid en que parece Goya registrar devaneos de escaleras abajo del palacio ducal, con sus mocitas andaluzas que no hacen ascos a los juegos eróticos, más bien que una escena del mundo del amor venal que Goya introduce en los Caprichos. En efecto, es casi una repetición de la hoja B 79 de dicho álbum con la que presenta variantes. Allí el varón es un caballerito de casaca a rayas y tricornio en mano. Aquí el mozo lleva casaca clara, pantalón oscuro y sombrero redondo; en cambio, aquí la mocita, que allí solamente hace intención de despojarse de la falda, en el que ahora se reseña esta prenda ha empezado ya a caer sobre sus caderas. Allí parece tratarse de un petimetre conquistando a una mocita del servicio; aquí la familiaridad parece mayor. Está ejecutado a la aguada roja y sanguina.



## MAJO JUNTO A UNA MUJER

Asociado con el anterior está el «*Hombre accionando como para persuadir a la mujer*». Lleva ella mantilla, ojos bajos y aire pensativo, y parece dudar si accede a los deseos que expresa elocuentemente el joven galán sentado, mientras ella permanece en pie (Prado 3; GW 647). Está ejecutado a la aguada roja y muestra gran abreviación y soltura de pincel.





## «DIOS SE LO PAGUE A USTED»

Terminamos la serie más o menos relacionada con Los Caprichos y pasamos a un dibujo que parece emparentado con la Tauromaquia, que será de principios del siglo XIX. Con humorismo poco piadoso Goya titula el diseño «*Dios se lo pague a Usted*». Un ciego con su guitarra de los que cantan coplas por las esquinas, como Goya representó en un cartón para tapiz, va a cruzar una calle o camino. Un toro que debió de aparecer inopinadamente coge en sus astas el cuerpo del pobre ciego, que cree que es un alma caritativa que va a ayudarle en su paso (Prado 133; GW 773). Parece ser que fue propiedad de Domenico Tiepolo († 1804), el hijo del gran fresquista veneciano Giovanni Battista, que pintó y murió en Madrid.



## PAISAJE DE LA CASCADA

El «*Paisaje de la Cascada*» es uno de los pocos dibujos de paisaje que se conservan de Goya y uno de los dos únicos que grabó (Prado 190; GW 751). Es proyecto para la plancha del conocido y raro aguafuerte, plancha que luego fue partida en dos trozos para grabar escenas de los Desastres de la Guerra (núms. 14 y 30). Está ejecutado a la sanguina. Junto a una alta roca inclinada cae una ancha cascada; a la izquierda se ve un puente de madera.







## COPIA DE FLAXMAN

Como una muestra de la gran curiosidad de Goya por todos los aspectos de su arte, existe un grupo excepcional de dibujos en que nuestro artista aparece interesado por los diseños de extrema pureza de línea y siluetas dibujadas con singular seguridad, cuidándose de la nitidez de los perfiles, de que gustaban los académicos neoclásicos del siglo XVIII. A los diseños de este grupo conocidos hasta el presente ha venido a unirse el que aquí se publica, que es una reciente aportación al acervo de los dibujos de Goya. Los conocidos eran copias de los del artista inglés John Flaxman, ilustrando poemas de la antigüedad o el Dante; las obras de Flaxman, grabadas por el grabador Piroli, se divulgaron por toda Europa. Sin duda, Goya los conoció pronto si nos fiamos de la inscripción que este dibujo lleva: Enero 1795; la edición de los grabados de Piroli se hizo este mismo año, aunque algunos se inclinan por creer este lote de dibujos posterior en unos años. El dibujo que reproducimos ha sido el último en conocerse de esta serie y fue adquirido por el Museo a unos parientes de Carderera en 1969 (Prado 488; GW 765). Contiene «personajes tomados de grupos de diferentes Cantos del *Paraíso de Dante*»; en la parte baja una mujer en lecho con un niño en brazos, también tomada de la misma fuente. Las dos figuras centrales de hombre y mujer parecen corresponder a Dante y Beatrice.



129

## ¡QUE VALOR!

Abordamos ahora una selección de los dibujos para los Desastres de la Guerra. En primer lugar incluimos la escena heroica e histórica para el Desastre núm. 7, «*¡Qué valor!*» (Prado 430; GW 1001), que representa la defensa de un cañón en Zaragoza, durante el primer sitio (1808), cuando una mujer, al ver que habían caído muertos o heridos todos los artilleros que servían la pieza, empuñó una mecha y continuó disparando. Es la hazaña de Agustina Zaragoza, llamada Agustina de Aragón, famosa en los anales de la Guerra de la Independencia.



## SIEMPRE SUCEDE

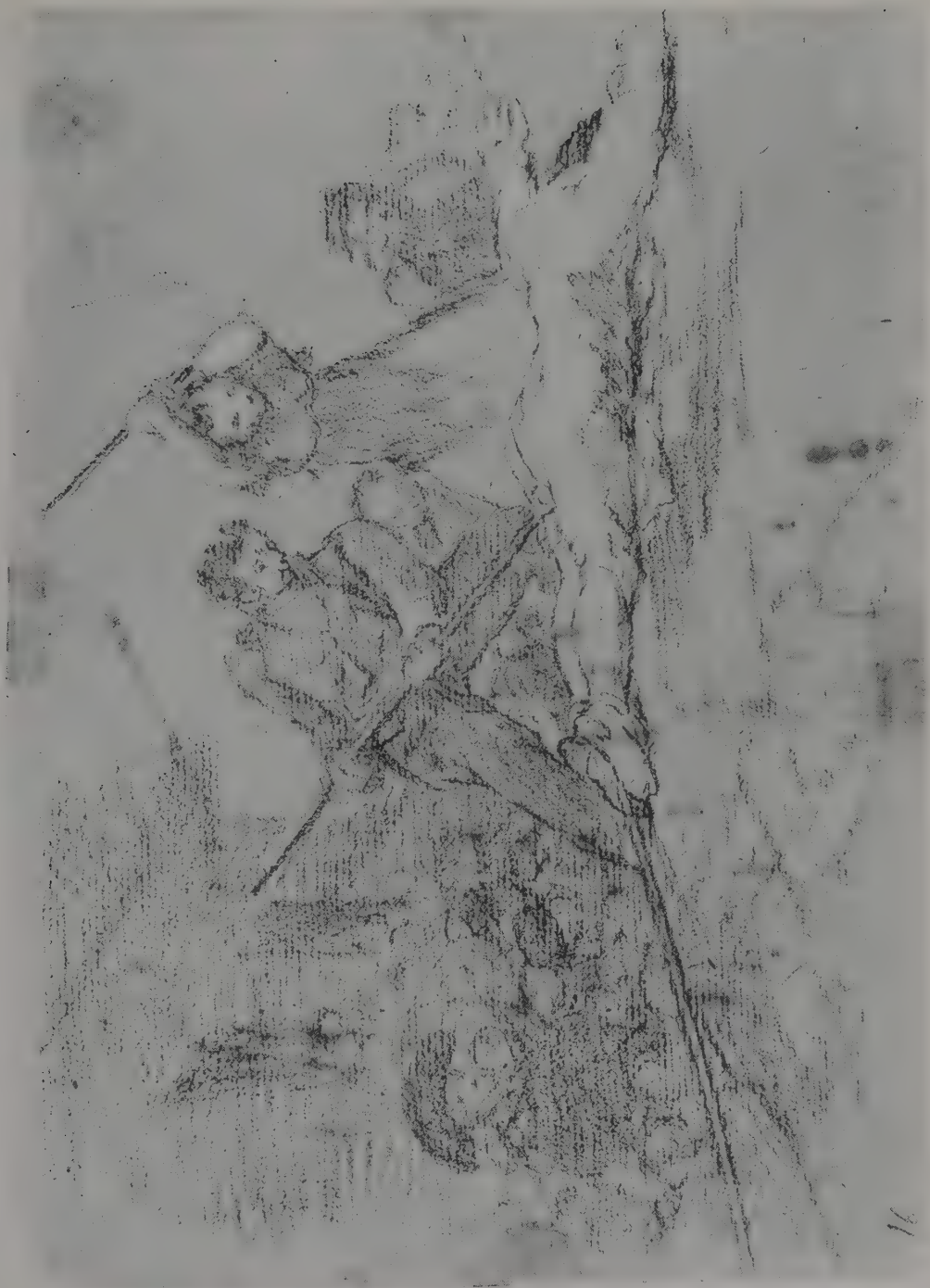
Sigue el dibujo para el Desastre núm. 8, «*Siempre sucede*» (Prado 118; GW 1004). Representa en realidad un incidente de una carga de coraceros franceses de caballería, de la que no vemos sino un primer término lamentable: un jinete caído en la carrera, lucha con su caballo. En segundo término jinetes que galopan acaso cargando, acaso huyendo.





## ¡POPULACHO!

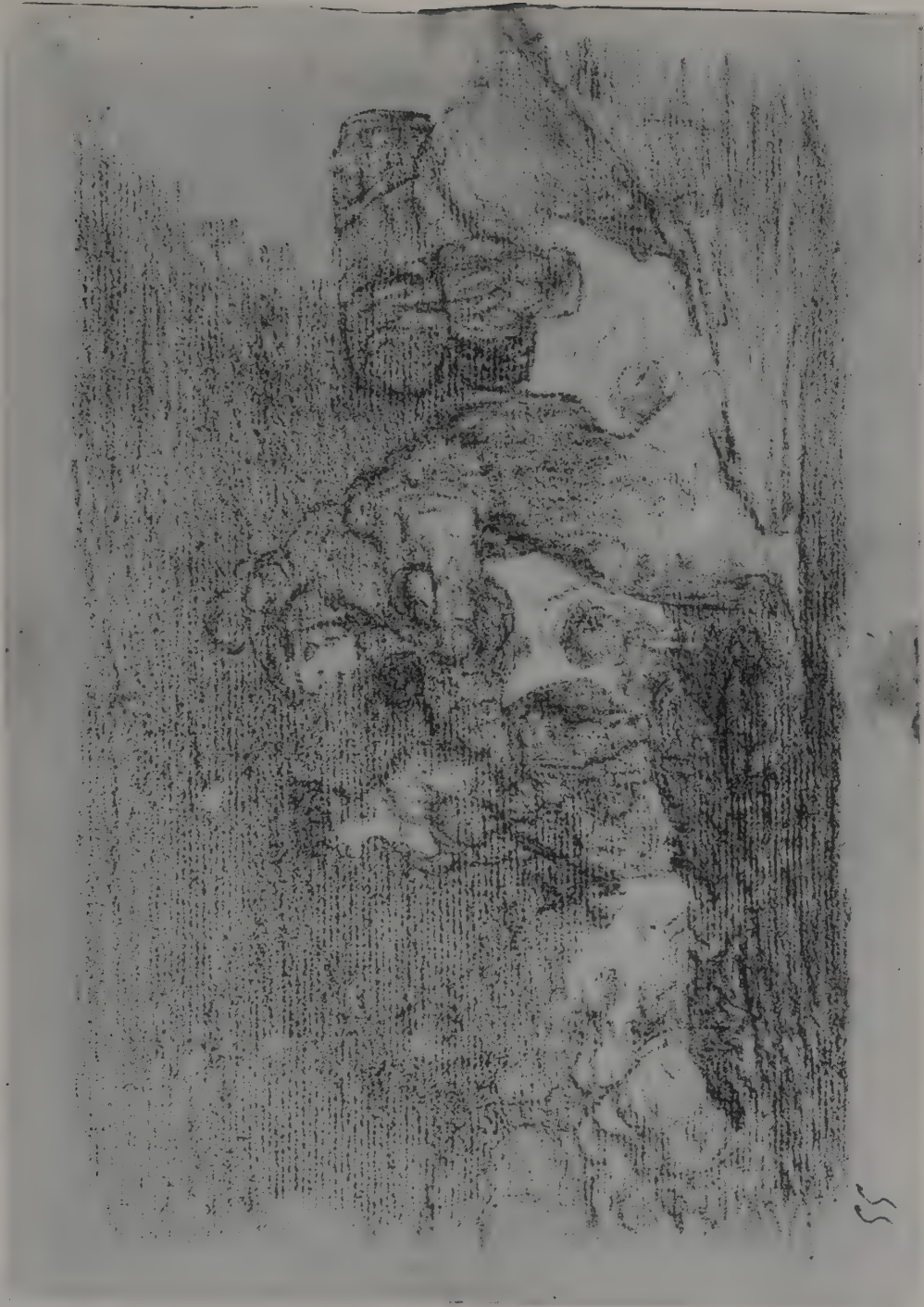
La guerra de la Independencia, que fue un alzamiento popular contra la invasión, tuvo de espontánea explosión más que de guerra entre dos estados o ejércitos y por ello participó a veces del carácter de las revoluciones y abundó en hechos luctuosos y sangrientos que tenían más de insurrección que de lucha armada. Por eso no fueron infrecuentes los sucesos como el que dio lugar al dibujo de Goya para la estampa de los Desastres que tituló: «*¡Populacho!*» (Prado 131; GW 1041). Las gentes de un pueblo se ensañan contra el cuerpo de un hombre que arrastran mediante una soga atada a sus pies. ¿Es un muerto o herido francés que sufre las iras del populacho? ¿O es un español afrancesado en el que quieren vengar los hombres del pueblo su indignación contra los que colaboran con el ocupante? De todo hubo casos en aquella guerra, que por ello tuvo también algo de guerra civil, cruel deporte nacional que llena otros capítulos de nuestra historia del XIX y del XX. El dibujo, como casi todos los de los Desastres de la Guerra, está ejecutado a la sanguina.



## ESTO TAMBIEN

En el diseño, a sanguina también, para el Desastre núm. 45, «*Esto también*», que liga con el núm. 44, titulado por Goya *Yo lo vi* (Prado 139; GW 1067), Goya nos presenta un episodio de la huida, el éxodo de las gentes de un pueblo al que el ejército francés se acerca o que ha sido víctima de una acción de guerra. Las gentes huyen en tropel; llevan las mujeres a sus hijos o cargan los hombres con fardos de lo que quieren o han podido salvar. Escena lamentable sobre fondo de oscuridad nocturna o anubarrado cielo, que nos habla de la desolación que la guerra iba sembrando por los campos de España.







## LAS CAMAS DE LA MUERTE

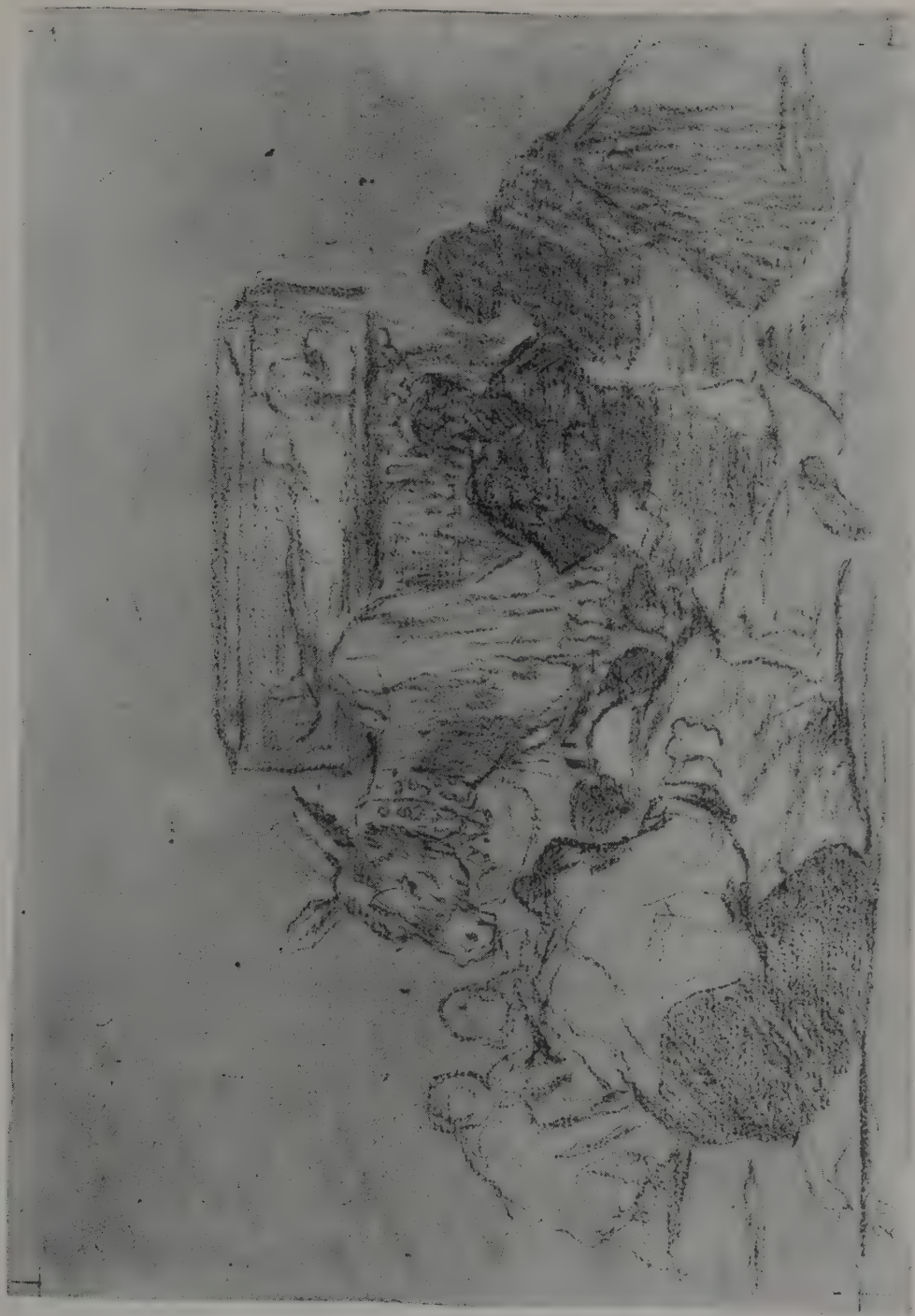
En el dibujo para «*Las camas de la muerte*» (Prado 154; GW 1099), una mujer cubierta con un manto claro pasa, cabeza baja, como un fantasma, por la calle de un pueblo o ciudad cubierta de cadáveres que han perecido, seguramente de hambre. Probablemente alude el dibujo al terrible año 1812-13, en que Madrid conoció el azote de este nuevo caballo del Apocalipsis. El dibujo está hecho a la sanguina, pero como muchos otros de los dibujos de los Desastres sólo cobrarían su vigor y energía de sombría composición de estamparse al grabarse por Goya, al aguafuerte con aguainta.



6

## ¡EXTRAÑA DEVOCION!

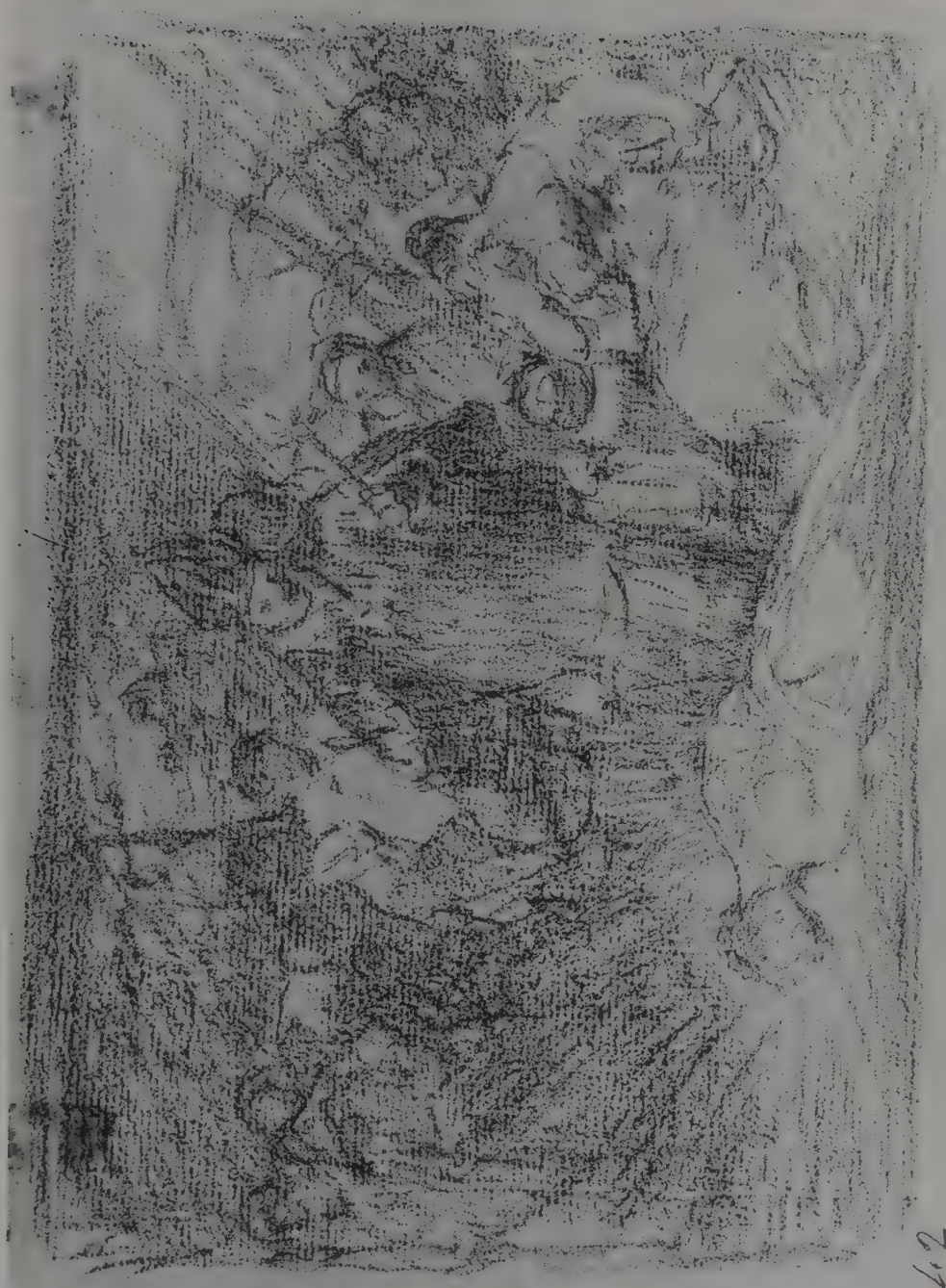
Alterna Goya con las estampas de Guerra de Los Desastres otras que nos hacen pensar en el trasfondo político-religioso que la guerra llevaba consigo en la ocupación de España por los franceses, de 1808 a 1814. Los franceses y sus soldados, hijos de la revolución, destruyen templos e incendian conventos, mostrándose como enemigos de la religión; la España que se defiende exacerba como reacción sus manifestaciones religiosas y las devociones populares, el culto a reliquias e imágenes y otras devociones que parecieron supersticiosas a los ilustrados. Este es el caso del dibujo para el grabado 66 de la serie, «*¡Extraña devoción!*», a la sanguina (Prado 157; GW 1107) que no entra ya entre las escenas de guerra sino en el grupo de los que Cean Bermúdez, al proponer título a la serie, llamaba *otros caprichos enfáticos*.



## MURIO LA VERDAD

Al final de la serie Goya saca su moraleja de tan compleja guerra como lo fue la nuestra de la Independencia. En un dibujo para el grabado 79 de la serie, «*Murió la verdad*» (Prado 176; GW 1133), nos dice que una de las consecuencias de esta extraña guerra —acaso de todas— es la muerte de la verdad y el triunfo de la mentira. Goya representa a la verdad en este cuerpo de mujer exánime, vestida de blanco, que parece nimbada por un resplandor, el resplandor de la verdad. La justicia llora llevándose el pañuelo a los ojos, en la izquierda, la balanza simbólica. Un obispo mitrado rodeado de acólitos y frailes reza su responso sobre la muerta.





## ¿SI RESUCITARA?

En la siguiente lámina 80, cuyo dibujo reproducimos (Prado 177, GW1134), Goya da al grabado un título esperanzador: «¿*Si resucitará?*», con un interrogante que expresa esperanza y un ardiente deseo. Al resplandor que emana el cuerpo de la verdad, sus miembros parecen animarse y volver a la vida, mientras un alboroto de espanto y huida se produce entre los que la rodean celebrando su muerte con funerales.



## CAPEAN OTRO ENCERRADO

Terminada la guerra, y en el oscuro e ingrato período de la posguerra, bajo el reinado de Fernando VII, que ha recuperado su trono, y concretamente en el año 1815, Goya se ocupa, acaso para distraer con sus lápices y buriles la imaginación de la ingrata realidad de aquellos años de reacción, en reunir una serie de estampas de la fiesta de toros, para lo que en un principio le sirvió de punto de partida la *Carta histórica* de D. Nicolás Fernández de Moratín, autor cuya influencia sobre los Caprichos con su *Arte amatorio* ya hemos sospechado. Son una serie de escenas notables por su dinamismo, la captación de la luz y la agilidad y movimiento de sus figuras. Es posible, según indicó Carderera, que la serie fuera comenzada en años anteriores, pero la fecha 1815 aparece en algunos grabados de la colección, que Goya publicó en 1816. Las primeras estampas de la serie se refieren a las etapas antiguas del arte de torear; suponiendo, como Moratín, que ya se practicaba en tiempos muy remotos por los *antiguos españoles*, continúa con la idea tradicional de que los *moros en España* fueron ya muy aficionados a la lidia taurina. A esta parte pertenece el primer dibujo reproducido: «*Capean otro (toro) encerrado*» (Prado 211; GW 1156). La escena se supone en un coso cerrado con barrera; un moro enturbantado, con amplios calzones de mameluco —que se nos ocurre no sería el indumento más propicio para torear—, torea de capa a un toro fino, oscuro, de largos y afilados pitones, en el momento de pasar el bicho. Otro capeador, de vestimenta semejante, aparece en segundo término y, a la derecha, sentado a la manera oriental y extendiendo sus brazos como si practicase oración en una mezquita; otro moro con turbante parece dispuesto a intervenir en la lidia. Tanto este dibujo para la Tauromaquia como los demás de la serie están realizados a la sanguina.







## ORIGEN DE LOS ARPONES O BANDERILLAS

En el «*Origen de los arpones o banderillas*», Goya, siguiendo a Moratín, supone que esta suerte fue también invención de los moros españoles; un moro convencional vestido como los de la estampa anterior se dirige al torito parado, capa o muleta en la mano izquierda y un arpón en la derecha, dispuesto a clavárselo en el testuz al moverse el animal. Otros dos moros a la izquierda y otro, al fondo, junto a la barrera (Prado 213; GW 1162).



## MARTINCHO PONIENDO BANDERILLAS...

En «*El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro*» (Prado 222; GW 1181) Goya nos presenta a este famoso torero del XVIII, practicando esta suerte. La plaza está, como suele representar Goya en sus estampas de corrida, dividida en las dos zonas de sol y sombra en cuyo centro aparecen lidiador y toro; esto acentúa en las láminas de Goya el valor de contraste entre sombra y luz, contraste del que Goya sabe sacar admirable partido. Se discute si Martincho ha de ser identificado con Antonio Ebassun, natural de Egea de los Caballeros (Zaragoza), que toreaba desde 1747, tuvo una vida torera muy dilatada y que gustaba de practicar suertes arriesgadas y poco corrientes, distinguiéndose por su arrojo y valor, al que se llamaba Martincho por relacionarle con un hermano suyo de este nombre, pero que no llegó a tener su fama.



## MARIANO CEBALLOS MATA UN TORO...

En otro dibujo Goya prepara la lámina de «*Mariano Ceballos, alias el Indio, matando el toro desde su caballo*» (Prado 232; GW 1197). Aquí la luz se concentra a la izquierda en el grupo de jinete, torero y toro; éste acude al encuentro con la espada del Indio, que mata recibiendo, lo que aumenta el riesgo de la suerte. Mariano Ceballos era un lidiador argentino que practicaba estas hazañas del toreo a caballo. Hay noticias de que toreaba en Buenos Aires en 1772 y en España recorrió los cosos nacionales luciéndose en estas faenas propias del toreo americano por los decenios del 70 y el 80 del siglo. Una noticia de Vargas Ponce nos da a entender que El Indio murió en la plaza de Tudela, lo que ocurriría antes de 1784.





## ECHAN PERROS AL TORO

En «*Echan perros al toro*», el artista nos da el dibujo para la lámina de este asunto en la Tauromaquia (Prado 234; GW 1201). Solía excitarse la pugnacidad del toro poco valiente, hostigándole con perros que, al rodearle y atacarle, provocaban su defensa y su coraje, y le disponían para que el torero afrontase la suerte de matar. A la derecha un alguacilillo sobre su caballo se retira hacia la barrera. Fue este asunto muy grato a Goya; lo abordó en una primera lámina grabada que desechó, dejando inédita (Letra C), y muchos años más tarde le daría asunto para una notable litografía de última época.



## EL CELEBRE FERNANDO DEL TORO...

Una de las láminas de la Tauromaquia lleva por asunto: «*El célebre Fernando del Toro, varilarguero, obliga a la fiera con su garrocha*»; se reproduce el dibujo preparatorio (Prado 236; GW 1205). *Obligar* se emplea aquí en el sentido de provocar al animal a la embestida. El toro debía de ser valiente; ha dejado caballos despanzurrados en la arena, pero aquí parece que, remiso, no está propicio a entrar a la próxima vara. El picador, *célebre* en su tiempo, como nos advierte Goya, se acerca a él con su garrocha dispuesta para que esta proximidad le obligue a embestir. Fina y alargada estampa la del torito de afilados cuernos y cabeza erguida, alerta. De Fernando del Toro, natural de Almonte y mayoral en el Coto de Doñana, se sabe que lidiaba en Sevilla en 1762 y 1764; los tratadistas contemporáneos no escatiman los elogios a su arte, brío y destreza.







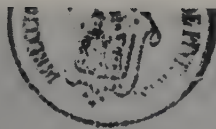
## LA SUERTE DE ENCESTAR

Goya no grabó todos los dibujos que realizó para la serie taurina. Ejemplo de ello es la representación de una suerte ocasional, poco practicada: «*La suerte de encestar*» (Prado 437; GW 1243). Se realizaba acercándose al toro un hombre con un largo palo que pasaba por las asas de un hondo cesto. El objeto era que, a la acometida de la fiera, atinase el lidiador a sujetar con el cesto la cabeza del animal, anulando el peligro de los cuernos. Cuatro hombres más apoyaban el esfuerzo del que encestaba, para contrarrestar el empuje del toro. Como se ve en el dibujo no se trata de una suerte ortodoxa del toreo, sino de una diversión de las corridas de pueblo o capeas; los hombres son aldeanos que no llevan el traje de los toreros.



## SI NO ME ENGAÑO VA A DEJAR EL HABITO

Entramos ahora de nuevo en el mundo más personal y revelador de las ideas de Goya y sus reacciones ante el espectáculo del mundo que ve o que imagina: el de los cuadernos o álbumes que, especialmente a partir del llamado Album C, nos introducen en el largo y denso soliloquio gráfico de Goya. Ya hemos dicho que algunos han designado este álbum, por lo extenso del período que abarca y por seguir más ostensiblemente el paso de los acontecimientos, como el Diario íntimo del artista. No lo es, pero no es menos cierto que en él, casi día a día, Goya registra los movimientos de su ánimo ante el mundo exterior, y los evoca mediante su lenguaje propio: el dibujo. Vagamente suponemos que pudo comenzar este cuaderno hacia los primeros años del siglo XIX, pero lo que no podemos dudar es que es contemporáneo de los negros años de la reacción fernandina y de los acontecimientos posteriores hasta la emigración de Goya a Francia. Sus leit-motiven, ya desvelados en gran parte en los Caprichos, vuelven a aparecer, bajo otros aspectos y siguiendo la marcha de los tiempos. En el primer dibujo que seleccionamos y cuya leyenda es: «*Si no me engaño va a dejar el hábito*» nos encontramos, en la imagen, con una figura de fraile o ermitaño de rodillas, acaso en una gruta o cueva, orando con los brazos abiertos ante un crucifijo y una calavera, en suma, una escena de devoción y penitencia como la podríamos encontrar en un lienzo de asunto religioso del siglo XVII español. Pero la leyenda nos da a entender una interpretación distinta. Goya nos recomienda ver en este capuchino entregado al éxtasis devoto y a la meditación ante la muerte, a un fraile que va a colgar los hábitos y a buscar la libertad del mundo. Salta a la vista la incongruencia entre lo que el dibujo (Prado 278; GW 1257) dice por sí mismo y lo que Goya quiere que pensemos ante él. Daré aquí ejemplo significativo de lo que la reflexión de Gassier nos propone; hecho el diseño, a posteriori, acaso bastante después de realizado, Goya nos quiere sugerir con su letrero una interpretación a su gusto. Podemos aceptar ante esto la hipótesis de que, si no en todos los casos, en algunos, las leyendas de los dibujos fueron escritas bastante tiempo después de terminados, siguiendo el humor de Goya en el momento en que escribe.



13



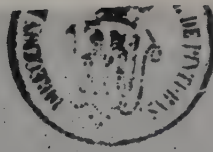
*Si no me engano, ba a dejar el arito*

129

## MALOS POETAS

«*Malos poetas*». He aquí a un hombre sentado en silla de clavos, gran empaque y sombrero bicornio, con un infolio entre las manos en el que parece leer o acaso recitar. Un sujeto de aire popular en actitud grotesca y rostro burlón se oculta tras la silla; se ríe del poeta y de sus versos. Pensamos en algunos poetas, cortesanos y aduladores del tiempo de Fernando VII, como Diego Rabadán, con los cuales ni Goya ni sus amigos podían simpatizar (Prado 274; GW 1264). Bien pudiera ser éste el fondo del dibujo que Goya esboza con intención satírica.





26

*Malo Pictor*



## RELIGION EN EL ASIA

En «*Religión en la Asia*» (Prado 275; GW 1286) Goya nos parece imaginar lo leído de los derviches giratorios o tour-nantes, como dicen los franceses, una especie de sacerdo-tes magos que giran sobre sí vertiginosamente para alcanzar una especie de éxtasis o mareo, diríamos nosotros. Nuestro artista debió de tener alguna noticia de esta extraña práctica por la lectura de alguna noticia en una Gaceta o Diario de la época, tan curiosa por las costumbres exóticas, sobre todo asiáticas, noticias que solían incluirse en los papeles del tiempo como los telegramas de lejanas tierras en nuestra prensa.



48

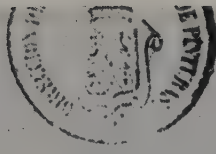
Religion en la Asia



77

## YA DESPERTARA

El anticlericalismo latente en Goya ya manifestado en Los Caprichos se muestra en estos dibujos íntimos con mayor libertad. El dibujo «*Ya despertará*» (Prado 305; GW 1296) es un fraile que dormita pacíficamente desentendido de todo. Goya parece decirnos que estos religiosos aletargados sacudirán un día su modorra por la presión de la historia que prevé. Obsérvese la soltura de ejecución en el manejo del pincel con aguada de tinta china; este hijo del XVIII bien puede decirse que se apartaba de todo lo que era la tradición inmediata del dibujo académico o clásico. Goya penetra en el XIX con su diseño de toque y mancha, pudiendo decirse que está más cerca de Daumier o de Forain que de Mengs o de Bayeu.



58



*La dispestarà*

6"



## PUEDE QUE SEA BUENO

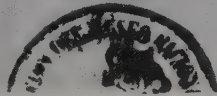
En «*Puede que sea bueno*», otro fraile que no dormita, sino que parece escribir ante su libro encuadernado ¿cosas de religión?, no lo sabemos, pero, en el comentario Goya pone su picante malicia y su desconfianza ante la misma pacífica imagen que nos presenta en este dibujo de la colección del Museo (Prado 307; GW 1300).



62

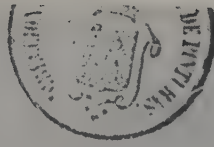


Puede ser q. sea bueno



## DE ESTO HAY MUCHO Y NO SE VE

Ahora Goya se asoma a realidades más lamentables que serían bien frecuentes en la España de 1814-20. Una mujer socorre con un vaso de bebida reconfortante a un pobre descamisado que parece en extrema miseria. La pobreza era mucha en aquellos tiempos para el pueblo que sufre y calla; la guerra de la Independencia había causado, en esta tierra en que la riqueza no había abundado nunca, una ruina total; la economía destrozada, los caminos intransitables, la industria por los suelos, los pueblos en escombros... La política de rencor, venganzas y persecuciones a las ideas de libertad que practicaba el rey mal llamado «El Deseado», no era la más propicia para juntar a los españoles en una tarea común de reconstrucción. «*De esto hay mucho y no se ve*» (Prado 260; GW 1304) nos dice Goya para advertirnos de que esta miseria era una plaga por toda España. Si pensamos en los dibujos del Album de Sanlúcar, todavía penetrados de la gracia maliciosa y amable del XVIII, podremos darnos cuenta en la comparación, del camino recorrido por el diseño de Goya en sentido de osadía y modernidad con su enérgica y sumaria definición de las formas, la búsqueda extrema del carácter y la intensidad dramática de los negros y sombras.



67



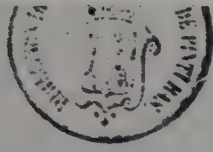
*De vero hanc muchory no se te*

59

## EDAD CON DESGRACIAS

Goya debía de andar cerca de los 70 años cuando realizó este dibujo; tiene en su mente siempre la aparición de la vejez, de la decrepitud, con la miseria física que trae consigo para el cuerpo del hombre. No rehúsa, no obstante, presentar las imágenes que expresan de manera extremada lo que puede suponer la invalidez y la miseria del viejo: «*Edad con desgracias*» (Prado 292; GW 1318) es bien elocuente a este respecto.





82



*Ciudad con desgracias*

48

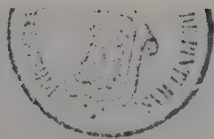
## ¿TE CONFORMAS?

En aquellos años de represión y persecuciones, la horca funcionaba con frecuencia en Madrid y en las ciudades españolas, no ya para los delincuentes comunes, sino para los que se habían contaminado con las ideas liberales, se manifestaban enemigos del poder absoluto, o habían sido partidarios de la Constitución de 1812. Junto al poste y a la garrucha fatídicas, no faltaba al que iba a morir esta asistencia de la religión que pedía resignación al condenado: «¿*Te conformas?*» (Prado 344; GW 1333) es la terrible pregunta que le hace al desdichado. El dibujo sombrío se adapta a la lúgubre escena.



## POR LIBERAL

La persecución política por ideas no perdonaba edad ni sexo. Goya realiza uno de los dibujos que más elocuentemente expresan sus sentimientos ante lo que sucede en torno suyo, cuando presenta a esta linda joven que sufre bárbara prisión; una argolla en su cuello está sujeta por fuerte cadena a una barrera, las manos atadas a su espalda y sus pies sujetos igualmente. Su triste rostro muestra una mirada suplicante hacia lo alto. Y todo esto ¿por qué? «*Por liberal*», nos dice Goya (Prado 335; GW 1334) en uno de los más impresionantes diseños de esta época.



98





## CAYO EN LA TRAMPA

Ahora es un hombre desgredado el que aparece sujeto de cruel y refinada manera, maniatado también: «*Cayó en la trampa*» nos dice el artista (Prado 332; GW 1335). Las comisiones militares que funcionaban como tribunales, sentenciaban a las más duras penas; famosa se hizo la que presidía el famoso Chaperon en la Cárcel de Corte, hoy Ministerio de Asuntos Exteriores, en Madrid. El tormento podía entrar entre los procedimientos usados para castigar al reo o para obligar a confesar delitos cometidos o supuestos. Los liberales madrileños, cautelosos, murmurarían en sus tertulias de Madrid lo que se decía, o creían saber de estas crueldades. Goya refleja a su modo estos rumores o verdades en sus dibujos.



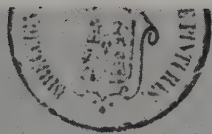
99



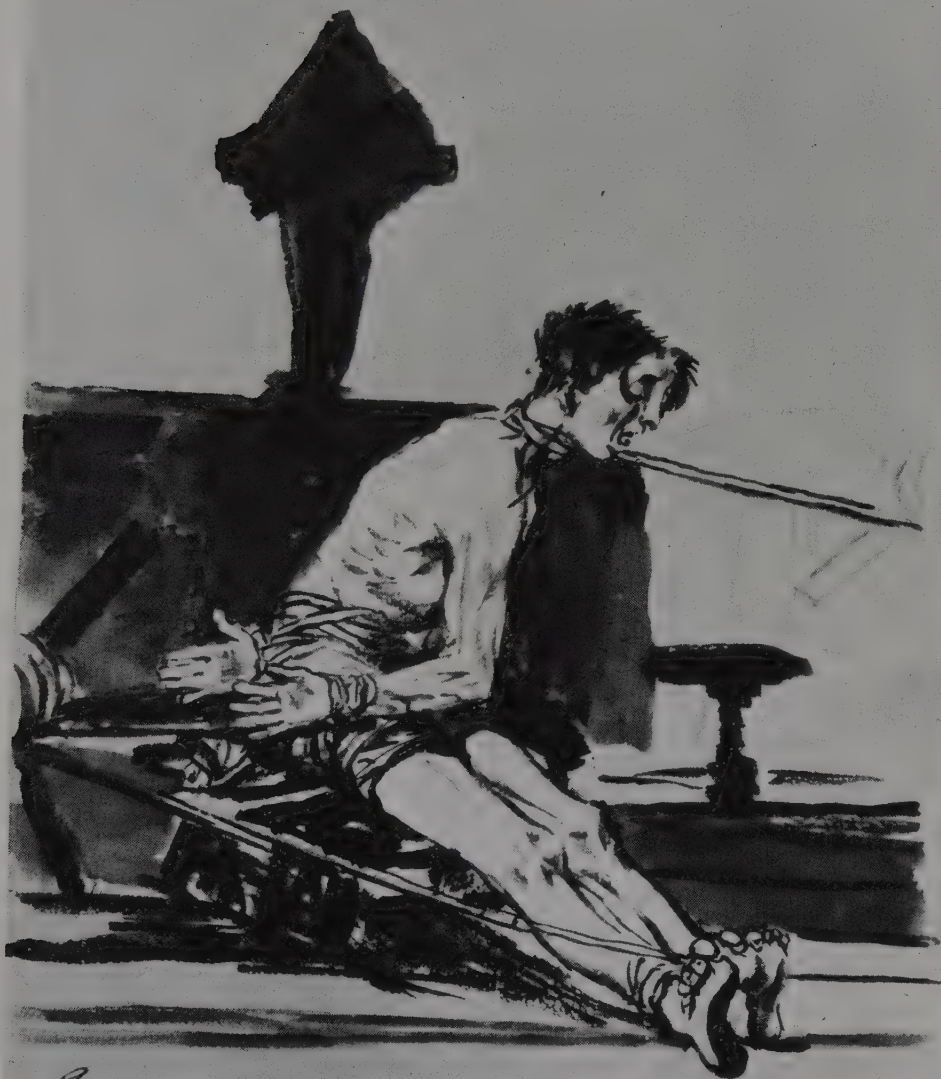
*cayo en la trampa*

## ¡QUE CRUELDAD!

«*¡Qué crueldad!*», incide en este mismo tipo de escenas capaces de inspirar lástima u horror (Prado 334; GW 1344). Un tormento bárbaro y cruel en verdad, es al que se somete este pobre sujeto, medio desnudo y que el dibujo describe. Una cruz bajo paño negro es para mayor escarnio la que preside la brutal presión a que es sometido el acusado, acaso inocente, excepto de profesar ideas opuestas al régimen.



108



*Im cruedad*

23

## ¡NO TE AFLIJAS!

Como ya hemos advertido en general, en las leyendas de sus dibujos Goya, para hacernos participar más vivamente en el drama que describe, dialoga con la criatura que ha salido de sus pinceles, la aconseja, o, como en este caso, la consuela «*¡No te aflijas!*» (Prado 349; GW 1346). El angustiado preso, con los pies en los grilletes, las muñecas sujetas, recuesta su cabeza sobre los sillares del muro de su prisión como agotado por su sufrimiento y su desesperanza.





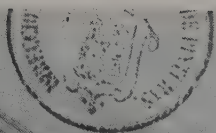
111



*No te aflijas*

## ¡DIVINA LIBERTAD!

Rayos de esperanza brillan en esta oscura noche del absolutismo para iluminar el porvenir. Se conspira contra el régimen que mantiene esta situación, pero ¿qué podían hacer los ciudadanos coaccionados por tantos temores? La fuerza capaz de mover la palanca que haga posible el cambio hay que buscarla en el Ejército, que tiene las armas. Los militares se suman a las conspiraciones y ése será el camino para los movimientos políticos del XIX; mal camino, porque complicará al ejército en las aventuras políticas alterando los caminos normales de evolución cívica. Preparado un ejército acantonado en pueblos y ciudades de Andalucía para disponerse a una planeada intervención en América que trata de volver a la soberanía española aquellos territorios, emancipados en los primeros decenios del XIX, será en este ejército en el que poco a poco irá triunfando la conspiración contra el poder absoluto. Su fin, en principio, no es revolucionario; lo que pide el ejército en armas es la proclamación de la Constitución de Cádiz de 1812, abolida al regreso de Fernando VII, a su regreso de la cautividad —cautividad dorada— a que le tuvo sometido Napoleón en el castillo de Valençay. ¡Constitución o muerte! viene a ser el grito favorito de los liberales españoles. Al fin, un destacamento militar acantonado en Las Cabezas de San Juan (Sevilla) *da el grito*, que se extiende por otras guarniciones y, extendiéndose como una mancha de aceite, llega a asustar al rey, que no tenía nada de heroico, quien acata esta voluntad de la que el ejército se hace eco y restaura la Constitución. Supone ello el fin —temporal— del régimen absoluto. Los liberales españoles ven al fin un rayo de libertad rasgar las tinieblas del cruel despotismo de Fernando. Los amigos de Goya recibirían esta luz como un respiro, tras los terribles seis años de absolutismo. Sin duda es un escritor liberal el que Goya pinta de rodillas, alzando los ojos al cielo como en acción de gracias y saludando a la nueva aurora: «¡Divina libertad!» son las palabras de comentario del artista, que participa de estos sentimientos (Prado 346; GW 1350). Es el dibujo en el que Goya registra el cambio de régimen, provocado por el levantamiento de Riego en 1820.



115



*Divina Libertad*

## LUX EX TENEBRIS

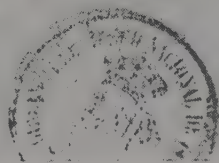
La expresión efusiva de las emociones personales de los liberales españoles —que son las del artista— no basta a Goya para registrar el retorno al régimen constitucional. Otra serie de dibujos festejan el mismo acontecimiento con varios matices. En el diseño «*Lux ex tenebris*» (Prado 347; GW 1352), Goya encarna en una figura simbólica de bella mujer que, vestida de sus ropajes a la antigua —un peplos—, vuela para traer a los españoles la nueva y restaurada luz. Como indica el enfático letrero latino que Goya pone a su dibujo, esta mujer trae la luz que ilumina las tinieblas del oscurantismo. La luz emana de un librito que la mujer porta en las manos y que no es sino el texto de la Constitución restaurada de 1812. Del librito brota la luz que disipa las tinieblas.





117

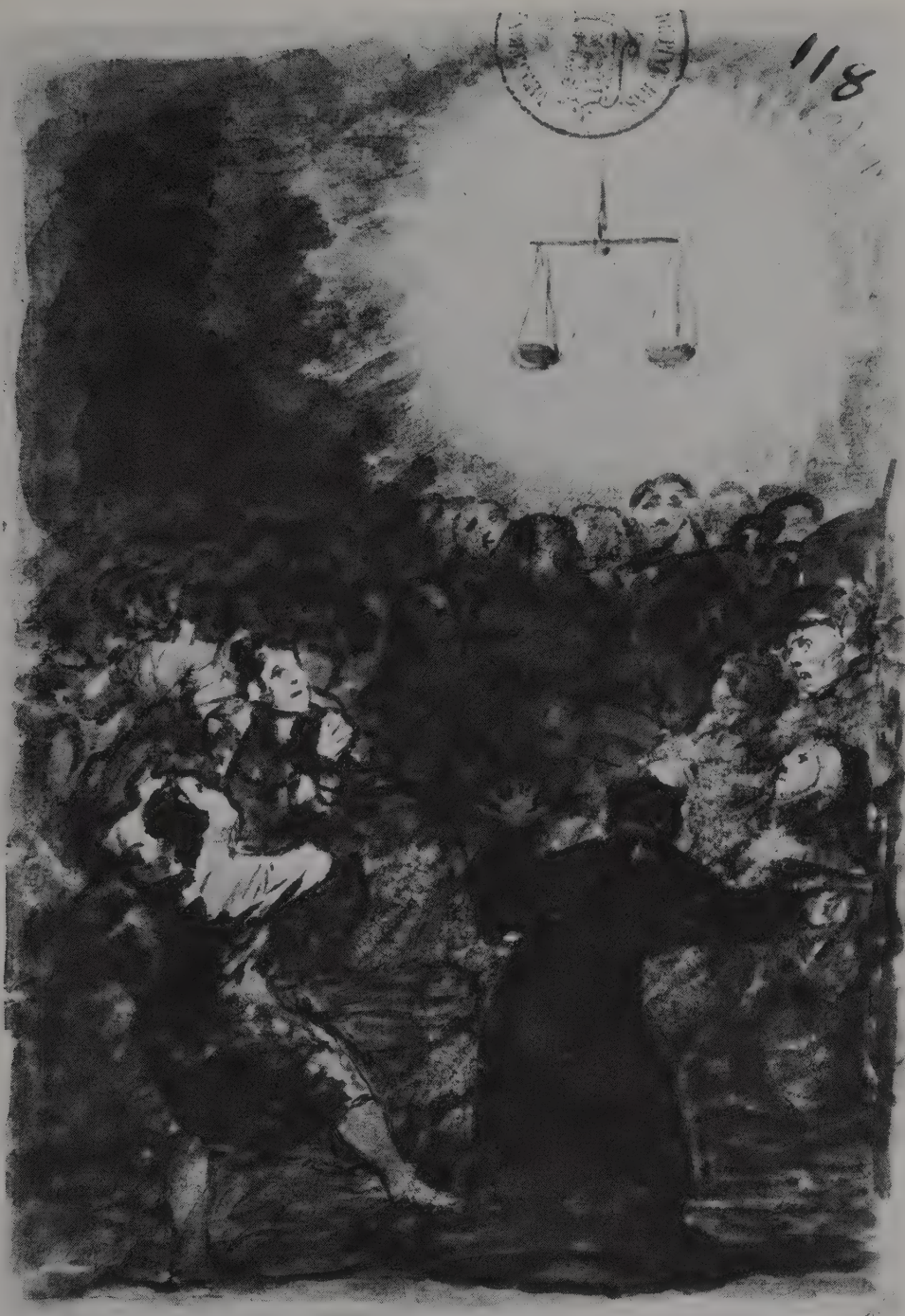
THE END OF THE WORLD





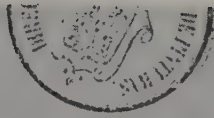
## SOL DE JUSTICIA

Esta luz no es sólo la de la libertad y la ley; con ellas adviene la justicia, simbolizada en otro dibujo (Prado 345; GW 1353); no lleva leyenda, pero no la necesita, suele llamarse «*Sol de justicia*». Con la justicia, simbolizada en la balanza rodeada de un esplendor luminoso, se disipa la oscuridad. Unos —a la izquierda— la reciben alborozados y como en éxtasis, mientras los partidarios del antiguo régimen —a la derecha— reciben tristes y contritos sus rayos, que ahuyentan a un eclesiástico cubierto de un bonete, que parece escapar a la acción de sus resplandores.



## ¡DIVINA RAZON, NO DEJES NINGUNO!

Pero en el liberal que es Goya, como sucedió a otros españoles que lo son o se lo creen, queda una punta de rencor contra lo pasado y de fanatismo activo. Nos lo evidencia esta imagen de la misma matrona de blancos ropajes que había traído consigo la Constitución y que aquí, balanza de la justicia en una mano y látigo en la otra, persigue a los negros pajarracos de la reacción, amenazando con exterminarlos. Al menos, este es el consejo —no demasiado *liberal*— de Goya, que en la leyenda se dirige a la matrona gritándole: *Divina razón ¡No dejes ninguno!*» (Prado 409; GW 1357). Lo malo de las reacciones políticas pendulares de los españoles, desde principios del XIX hasta hoy, es que cuando triunfan se contagian de los pecados del régimen que han querido desterrar.



122

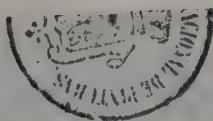


No dejes ninguno

### ¿QUE TRABAJO ES ESE?

El triunfo de los liberales, en efecto, da lugar a la exacerbación de los sentimientos contra la Iglesia, antes prepotente, y especialmente contra las órdenes religiosas. También Goya recoge este matiz de la historia de los años siguientes a 1820 en los dibujos siguientes. Seleccionamos tres de estos asuntos. En el primero, «¿*Qué trabajo es ese*»? (Prado 359; GW 1359), se hace eco de la acusación de parasitismo e inutilidad que a las órdenes religiosas se hacía por los liberales, siguiendo las ideas de los economistas e ilustrados del XVIII. La silueta de este fraile encapuchado se nos ofrece como la de un fantasma ocioso, que pesa sobre la sociedad.





124

*St. Pierre & Paul*



## TAMBIEN LO DEJAN ESTAS

En el dibujo «*También lo dejan éstas*» (Prado 374; GW 1364) unas monjas se despojan con viveza de sus hábitos obedeciendo las órdenes de cierre de conventos, decretadas por el gobierno liberal. En primer término una monja, en pie, se saca sus ropas religiosas por la cabeza. En segundo término, otra religiosa, sentada en el suelo, se despoja también de los hábitos.



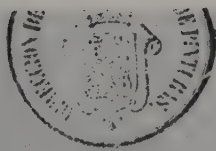
*From the 12.9.1891*



## LO CUELGA RABIOSO

En otro diseño, «*Lo cuelga rabioso*» (Prado 372; GW 1365), un fraile con el cuerpo hacia delante mostrando claramente la tonsura, se quita con energía sus ropas; su hábito, colgado de unas cuerdas, está suspendido de algún clavo. «Colgar el hábito» en lenguaje popular significa abandonar las órdenes. El comentario de Goya nos deja en duda sobre si lo ha dejado rabioso por su secularización obligada, o porque esté cansado de llevarlo.

Con este dibujo termina nuestra selección del álbum o cuaderno C, el más copioso por el número de diseños y aquel que nos presenta el interés de poder relacionar sus asuntos con situaciones concretas de España en la vida del autor.



*Don Juan de los Rios*





## MUERTA DE HAMBRE

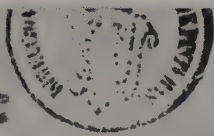
El cuaderno siguiente es el denominado con la letra F. Sus diseños son fáciles de distinguir de los demás porque están realizados a la aguada de sepia. Su contenido es muy misceláneo y generalmente los dibujos no tienen letreros. El cuaderno era copioso; contuvo 106 numerados; en este álbum espigó Javier Goya para formar una selección que constituyó el llamado álbum Fortuny, hoy en el Museo de Nueva York. Dentro de la imprecisión a que la versatilidad de Goya nos obliga podemos decir que para fijar las fechas de su ejecución hemos de pensar en que los dibujos llegan a 1820 y quizá a 1823. El Museo del Prado posee 22 dibujos de este álbum, de los primeros de la numeración que Goya dio a los diseños.

Alguno de ellos, como el que todos titulan «*Muerta de hambre*» (Prado 303; GW 1431), presenta evidente relación con los dibujos de escenas de hambre y miseria en las calles de Madrid durante la guerra de la Independencia y es lo que ha hecho pensar que puede remontarse a 1812, pero también pudo haberse realizado posteriormente. Una mujer joven vestida de color claro yace, caída su cabeza sobre el pecho, indicando el desfallecimiento de la inanición; algunas personas acuden a socorrerla sosteniendo sus brazos, otras parecen lamentarse de la desgracia.



## EN TURQUIA

En varios momentos de la vida de Goya y en dibujos de sus cuadernos o bien sueltos, aparece el tema de los turcos. Todos ellos, como la propia Tauromaquia, no pueden ser anteriores a 1808, que es cuando Goya conoció *de visu* a los mamelucos de Napoleón, cuya indumentaria presta el artista a todos estos personajes orientales, generalmente presentados en crueles o despóticas escenas. En el dibujo que titulan «*En Turquía*» (Prado 293, GW 1432) un feroz personaje, verdugo o algo semejante, presenta de rodillas una cabeza cortada, asida de los cabellos, a un personaje en pie, que será la autoridad que ha ordenado la bárbara ejecución. Todas las figuras llevan los turbantes y los amplios calzones a que nos ha habituado Goya desde la Carga de los Mamelucos o los moros de la Tauromaquia.



2



100

## DESAFIO CON RODELAS

El dibujo siguiente, «*Desafio con rodela*s», pertenece a un grupo de escenas de duelos a espada o a daga que ocupan una parte al comienzo del cuaderno F. Dos caballeros a la antigua española, pero en mangas de camisa, luchan a espada, usando rodela con las que paran las estocadas del adversario (Prado 284; GW 1438). La escena tiene lugar en el campo; hay un fondo de árboles que lo indica. Arrepentimientos visibles se observan en el dibujo; detrás del personaje de la derecha parecen diseñarse otras piernas.





## EN EL CORO

Vuelven los frailes al pincel de Goya; ahora se trata de una tranquila escena del culto. «*En el coro*» (Prado 317; GW 1448) vemos a un fraile de oscuro hábito —muy cargado de tinta todo el dibujo— que lee en un libro que parece situado en un facistol rematado por una pequeña imagen de la Virgen. Otro fraile en sombra aparece detrás quizá arrodillado. La escena tiene lugar bajo una bóveda del coro que se abre a la claridad de la nave de la iglesia.



## DISPARATE GENERAL

No seleccionamos más dibujos de este álbum, que los tiene bellísimos, pero no en el Prado, y pasamos a mostrar algunos diseños para la serie de grabados de los Disparates (o Proverbios), serie inacabada que no se publicó en vida de Goya. La palabra *disparate* (incongruencia, alucinación, locura) es abonada por el empleo que de ella hizo Goya en pruebas de estado de la serie que aparecen con el letrero autógrafo del artista. Su carácter genialmente fantástico, de difícil interpretación, las aproximan a las pinturas negras, de las que no estarán muy alejadas en fecha. ¿Quién será capaz de describir lo que representa el dibujo para la lámina «*Disparate general*»? (Prado 433; GW 1584). Está realizado como todos los de la serie a la aguada roja y procede de la colección de Carderera. Su ejecución a pincel es, más que osada, brutal y confusa, con lo que el disparate se enseñoorea de la creación de Goya desde la ejecución, detalle que casa bien con el período de crisis y extrema desilusión de Goya al ver que España se embarca de nuevo en el irracional disparate de una nueva reacción política (1823). Goya, como dice Gassier, alcanza en este dibujo la *angustia de lo informe*, y la confusión enmarañada de los trazos desafía cualquier explicación verosímil. No obstante, se han intentado, a veces no menos disparatadas que el propósito de Goya. Llegamos aquí a los límites irracionales del absurdo y la alucinación.







## DISPARATE POBRE

En «*Disparate pobre*» (Prado 187; GW 1588) la composición es tan incomprensible e indefinida que es difícil encontrarle sentido; claro que el dibujo con su maraña de líneas a pincel es aún más confuso que el grabado. Si fuéramos a interpretar simplemente lo que vemos diríamos que dos personas vienen huyendo de algún peligro y entran a refugiarse en un lugar donde otras figuras parece que las acogen. Realmente, en el dibujo, Goya no busca sino marcar una oposición entre luz y sombra en las manchas de aguada roja.



## DISPARATE CLARO

En «*Disparate claro*» (Prado 203; GW 1595) parece que en la confusión de formas y figuras vemos a una persona con los brazos en alto acaso tratando de sostener la pesada cortina que cobija esta pululación de seres que forman una masa casi indistinta. El aguafuerte aclaró algo más, si no las intenciones, la composición.



## DISPARATE TRIPLE (?)

En «*Disparate triple*», título arbitrario dado recientemente a esta composición (Sánchez Cantón la llama «Los consejos»), vemos un encadenamiento de figuras que alguna intención ha de tener (Prado 194; GW 1597), para la cual se han intentado diversas hipótesis de explicación, ninguna bastante convincente. Desde luego en la pareja central hombre-mujer que constituye el nudo, al parecer, del asunto, recibe cada uno de sus componentes amonestaciones coactivas —acaso de fondo religioso—, causando esta dubitación o indecisión que nos parece adivinar como el punto en que Goya pone el énfasis.





## EL COJO Y EL JOROBADO BAILARIN

Pasamos por fin a las dos últimas series, cuadernos o álbumes de dibujos de la vida de Goya, los realizados en los años de Burdeos, ejecutados con lápiz blando, craso o litográfico que constituyen el colofón de su obra de diseñador y de su obra toda. Son los designados por Gassier como álbumes G y H, distinguiéndose sobre todo porque los del primero llevan leyenda y rara vez los del segundo. Comenzamos en el álbum G por «*El cojo y el jorobado bailarín*» (Prado 415; GW 1716); dos figuras grotescas, especie de capricho pintoresco y absurdo en que un viejo chepudo y cojo baila grotescamente como a su porte y a sus defectos físicos corresponde; toca unas castañuelas. Su pareja, una mujer de tipo grotesco también, le acompaña en la danza, que encuentra ridícula, de lo que se venga haciendo por detrás del hombre, el gesto de los cuernos, con la mano izquierda. El sentido un poco despiadado de Goya ante la pareja cómico-grotesca da su acento a la composición. Goya, que se siente, como toda su vida, atraído por el tema de la vejez, no tiene respeto para ella en estos dibujos de su ancianidad. Su agrio humor no ha ablandado su tono desde las imaginaciones de Los Caprichos.



*Chopo y Zorobado Bailarín*

## GRAN DISPARATE

*Gran disparate* (Prado 382; GW 1718), ¿no lo es imaginar que a un individuo decapitado que intenta comer llevándose la cuchara a la boca, aunque su cuerpo esté partido en dos, se le intente alimentar por el hombre que, situado tras él, le quiere introducir en su cuerpo un líquido por medio de un embudo? Un espectador de la rara escena aparece sentado, a la izquierda. ¡Qué extraña imaginación la de este anciano que se divierte dibujando escenas tan disparatadas! Se ha recordado ante este dibujo el cuadro de la Extracción de la piedra de locura del Bosco, que sin duda Goya conocía porque estaba en Madrid y hoy en el Prado.





*Gran disparte*



## CON ANIMALES PASAN SÚ VIDA

En la época de Burdeos, Goya, que asistía allí a funciones de circo, se interesa especialmente por los animales raros. En el dibujo *Con animales pasan su vida* (Prado 400; GW 1735) un hombre con las piernas en arco y con gran cabezota redonda, se divierte o acaso se exhibe, enfrentando y azuzando a dos animales, uno de los cuales, un gato, perro o zorrino que sostiene y sujeta con su mano izquierda y otro, de especie poco definida, que tiene enfrente, sobre una peña.



Con animales para su vida

## MAL SUEÑO

Vuelve a abordar Goya un tema que cultiva desde hace muchos años: *Mal sueño* (Prado 396; GW 1720) es la visión de un hombre, de busto, teniendo junto a él dos gatos acurrucados; se sorprende —y se le erizan los cabellos— a la aparición ante él de una cabeza de ojos espantados rodeada de cuervos o grajos que le picotean, martirizándole. Malos sueños, fantasmas, suplicios, pajarracos negros son las imaginaciones oníricas de este viejo que tanto ha ironizado con estos temas desde los Caprichos.

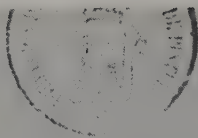


Mal Sueño

## NIÑO LLORON

De este álbum G que contuvo más de 60 dibujos sólo una pequeña parte está en el Prado; otros de ellos, que fueron de Madrazo, de Beruete luego y después de una colección alemana, fueron destruidos durante el ataque a Berlín en los finales de la última guerra europea. Esta misma suerte corrieron algunos dibujos del álbum H, que como ya hemos dicho suelen llevar firma, pero no leyenda. El Prado conserva un buen lote de este cuaderno, del que damos a conocer algunos ejemplos selectos a continuación. Primero, el «*Niño llorón*» (Prado 318; GW 1765) y enrabiado que, sentado en el suelo y dejando de lado su juguete, se tira de los pelos; sus facciones están hinchadas de llorar y su cabeza es redonda, braquicéfala, como observamos en el hombre que con animales pasaba su vida. Goya acusa acaso la diferencia con sus modelos españoles al encontrarse en Francia entre gentes de otro tipo físico.



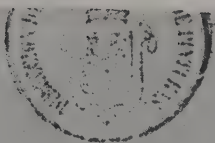


2.

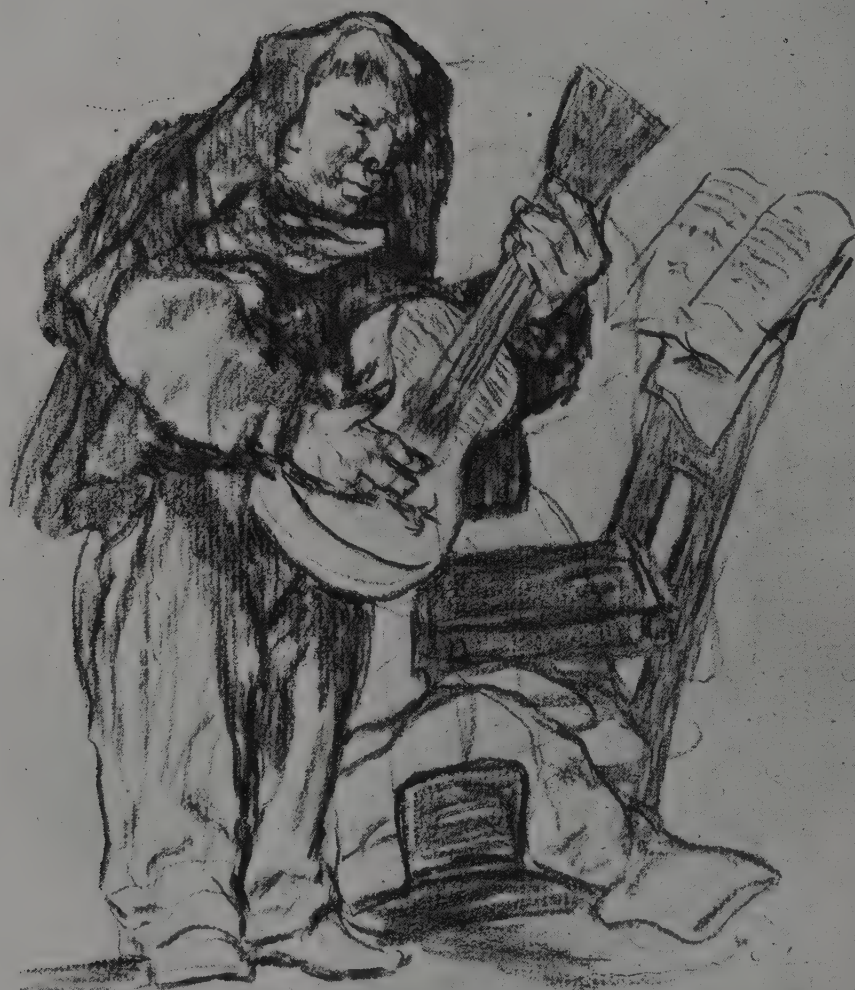


## FRAILE GUITARRISTA

«*El fraile guitarrista*» (Prado 364; GW 1766), está tratado con el mismo carácter de dibujo que los anteriores; el lápiz blando hace como de frotador y acusa las rayas del verjurado del papel, haciendo las masas más borrosas, lo que no quita que, cuando conviene, las líneas de perfil sean muy nítidas como ocurre con las curvas de la guitarra. Al músico le sirve de atril el respaldo de la silla que tiene a un lado. A los pies de la silla las ropas civiles del fraile —acaso un ex claustrado— y un sombrero de copa.



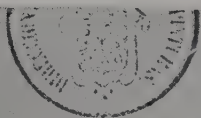
3.



167

## EL LOBO LIMOSNERO

«*El lobo limosnero*» es llamado por Gassier «El desquite del lobo» y «El lobo sabio» por Sánchez Cantón (Prado 375; GW 1768). Creo el primer título más exacto y menos hipotético que los otros dos; el hombre está medio desnudo cubierto con una piel y humildemente tiende su mano con su sombrero pidiendo limosna. El lobo parece quiere, al encubrir su cuerpo, ocultar su condición de animal feroz, cubriéndose con un paño que le sirve de capa; mira al hombre con expresión equívoca. Acaso la composición pudiera tener una explicación; el hombre sería un sujeto empobrecido y el lobo el explotador, en cierto modo responsable de su despojo. Se han cambiado los papeles, como a veces sucede en la vida, y el hombre pide limosna a un ser sin sentimientos que está dispuesto a devorarlo si la ocasión se presenta. La mirada del pedigüeño parece desconfiada, humillada y temerosa.



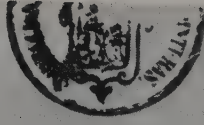
5.





## EL HOMBRE Y EL OSEZNO

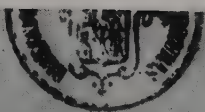
«*El hombre y el oseznó*» es otra confrontación de animal selvático y un ser humano. El hombre, cogido de sorpresa, se espanta de una agresión cuyo sujeto no puede ver aún (Prado 404; GW 1772). No creo que pueda interpretarse como una pesadilla, como quiere el Catálogo del Prado.



90

## BEATA

Vuelve Goya a sus tipos y a sus interpretaciones grotescas de las viejas devotas en la «*Beata*» (Prado 322; GW 1773). Piernas separadas, cubierta la cabeza por un manto, recita con gesto ridículo y boca abierta una oración, con el rosario en la mano.



10



161

## UN CLERIGO Y DOS DOMINICOS CANTANDO

Los religiosos vuelven a los lápices de Goya en «*Un clérigo y dos dominicos cantando*» (Prado 381; GW 1775). Un clérigo sin revestir parece tocar en un instrumento de tecla; los papeles de música están en su atril. Abre la boca para cantar y le acompañan dos frailes que forman con el sacerdote un grupo, de busto, compacto. El dominico en primer término pasa la hoja de la partitura. Se ha hecho notar el carácter realista de este diseño de Goya.





## BRUJA DE VIAJE

Otro de los temas arraigados en Goya, las brujas, vuelve en sus diseños de Burdeos. En la «*Bruja de viaje*» (Prado 390; GW 1789), una vieja liada en su mantón se deja llevar sobre un paño, especie de alfombra mágica portada por un ser demoníaco de mirada aviesa y dientes salientes, acompañada de otro cornudo. Las alas membranosas de murciélago que sirven para el vuelo se ven debajo del grupo, que forma unidad con otros temas brujescos de esta parte del álbum. Uno de ellos está, al parecer, inédito.

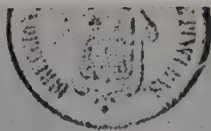


17

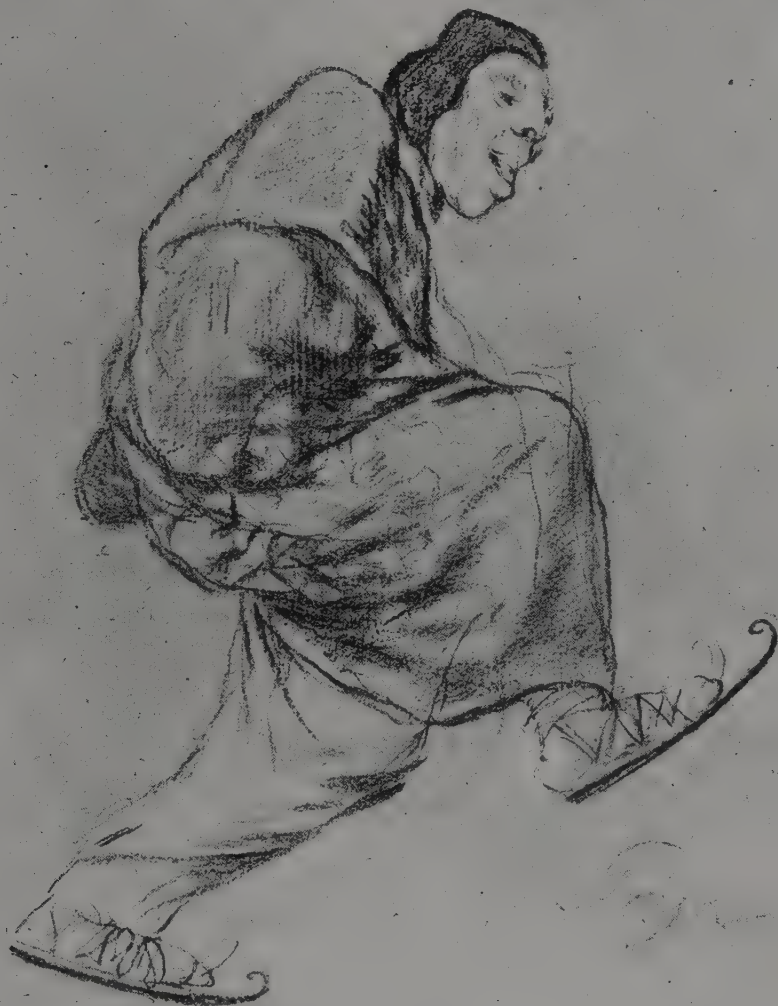


## LEGO PATINANDO

Goya se interesó por el patinaje desde su época de Madrid y un dibujo de patinadores, que se supone tomado de un espectáculo, pudo ver en un estanque helado de la Casa de Campo; en Burdeos debió de refrescar esta experiencia; a ella se debería este «*Lego patinando*» (Prado 379; GW 1790), figura grotesca de estúpida expresión, complacida por el deporte que practica. No hay referencia alguna a ambiente o paisaje. Lo que no nos explicamos es por qué tuvo que revestir de este pesado hábito al patinador.



28

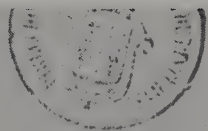


175



## MAJO EMBOZADO

Ahora evoca Goya a «*un majo*», de montera, embozado en su capa (Prado 319; GW 1793). El personaje, que a Cantón le recuerda las facciones de Goya, sirvió a éste para dos aguafuertes, que grabó en Burdeos y más bien nos lleva a pensar en tipos del Madrid del XVIII; concretamente Gassier encuentra relación del personaje con un embozado del tapiz llamado El paseo en Andalucía. Son, en todo caso, rememoraciones que fácilmente visitan la memoria de un viejo como el artista, lejos de su patria en un momento en que se vive más de recuerdos que de la misma vida presente.



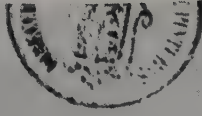
31



142

## ASESINATO

El asunto bárbaro y terrible que tantas veces aparece en los dibujos de Goya vuelve a surgir en el último cuaderno de dibujos en el «*Asesinato*» (Prado 403; GW 1796), que Cantón interpreta como un «Loco matando a una vieja» y Gassier como «Hombre asesinando a un monje», aunque duda si se trata de hombre o mujer (¿fraile o monja?). En la decrepitud, hasta los caracteres que en la juventud nos hacen distinguir el sexo en los rasgos del rostro, se tornan indecisos o borrosos, aunque lo lampiño de las mejillas del personaje nos harían pensar en una mujer. El asesino aprieta con saña entre sus piernas el cuerpo de la víctima, mientras le clava un arma o instrumento metálico en la parte posterior del cuello. Lo que sí podemos decir es que la mirada extraviada y los ojos saltones que expresan la furia del agresor nos parecen síntoma de insania, de locura. Ante éste y otros asuntos de los dibujos de la última época de Goya es evidente su no-realismo, en el sentido de constituir extrañas imágenes que asaltan la fantasía del viejo artista y le fuerzan a dibujarlas.



## VIEJAS BAILANDO

En «*Dos viejas grotescas bailando*» (Prado 417; GW 1797) Cantón y Gassier se inclinan a ver máscaras con careta. En todo caso el uso de sombrero en estas dos mujeres absurdas que bailan como monigotes, tocando castañuelas y llevan sombreros, puede hacernos recordar que Goya está en Francia, donde el artista observaría la costumbre femenina de usarlo, con una frecuencia que sorprendería a un español, donde, en tiempos de Goya, era de raro empleo.





## LA AYUDA

Desde los Caprichos la alusión a la lavativa forzada como tema burlesco no es infrecuente. Aquí (Prado 383; GW 1803) en «*La ayuda*», se trata, sin duda, de un hombre enfermo o que necesita de este remedio; una mujer, sentada, le auxilia en su trance al paciente, mientras el practicante, con el tremendo instrumento en la mano, se dispone, más bien con sonrisa burlona, a ejercer su función y otro personaje en segundo término sonríe de todo este aparato. A la izquierda el gran bacín alto, dispuesto.



42



## LE AUXILIA A BIEN MORIR

«*Le auxilia a bien morir*» es el tema de trágico asunto, de otro dibujo (Prado 365; GW 1805). No es que como viejo Goya piense en la muerte, es que vuelven a su imaginación los temas de condenados a la última pena, que tanto abundan en el cuaderno C. El reo, maniatado, de lamentables facciones, escucha las últimas recomendaciones piadosas de un barbudo capuchino que levanta ante el condenado una cruz, mientras éste tiene en la mano un papel acaso con la oración de recomendación del alma. Un gran crucifijo cuelga a la derecha en el muro; tras el reo, se adivina el bulto de otra persona, acaso el verdugo. Como siempre, en Goya los asuntos grotescos alternan con los trágicos en una asociación que es propicia a sus creaciones.

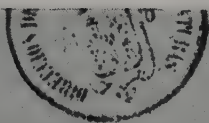






## TELEGRAFO

Insólitamente en este cuaderno Goya pone título a su dibujo «*Telégrafo*» (Prado 377; GW 1813), sin duda aludiendo por semejanza a las señales que parecen indicar los movimientos de las piernas en este acróbata que, cabeza abajo sobre una plataforma o tablado hace contorsiones con las piernas apoyándose con sus manos en la mesa. Se ven detrás gentes que parecen asistir al espectáculo. Según Gassier la que figura en primera fila tiene sobre sus rodillas una gallina. ¿Es un ensayo o un espectáculo circense?



54

tele-  
gráfico



146

## AUN APRENDO

Preferí dejar aquí los dibujos del último cuaderno de dibujos de la vida de Goya, para volver atrás y rematar nuestra selección con otro del álbum anterior (G), también de Burdeos, que nos parece sintetizar mejor la filosofía de la vida del anciano artista. Se trata del dibujo que titula «*Aún aprendo*» (Prado 416; GW 1758). Goya consciente de su edad, como ya se ha mostrado desde años anteriores a su senectud, sabe que el viejo va perdiendo el dominio de su cuerpo y la seguridad de sus movimientos. Su pelo se torna blanco como el de este anciano que su dibujo nos presenta, de cabellos crecidos y luenga barba; anda mirando al suelo, su cuerpo se encorva y su paso es claudicante como para necesitar dos bastones que le ayuden a sostenerse al andar. Su mirada parece dirigida hacia dentro, hacia sí mismo y los recuerdos de su larga existencia. Pero la luz interior aún está encendida, su mente está despierta y es capaz de cosechar nuevos ensanchamientos de su experiencia mientras alienta todavía; «*Aún aprendo*». ¿Qué mejor moraleja para el fin de la vida rica y ardorosa del artista? Conciencia lúcida ante el mundo, los sucesos de todo signo, los cambios y seres con que ha convivido, todo ha dejado su zumo, sabroso, amargo o ácido en el alma del hombre que siente su vejez como enriquecimiento, día a día, de un espíritu activo y despierto.

Eso ha sido la vida de Goya; un aprendizaje constante, un ensanchamiento continuo de su saber profesional y humano, con la carga, pesada, pero valiosa, de la existencia de la cual ve llegar la hora del fin y del descanso. Los dibujos son la última etapa de su arte en que ese enriquecimiento se muestra, y su contemplación, con la variedad, riqueza y fantasía que nos muestran los diseños del Prado nos enriquece también a los que los contemplamos.

ENRIQUE LAFUENTE FERRARI

*Aun aprendo*

24







### **III**

## **INDICE Y REFERENCIA DE LAS LAMINAS**



Se incluye a continuación el índice numerado de todos los dibujos descritos y reproducidos, seguidos de las referencias que han parecido útiles para quien maneje este libro.

La primera columna contiene el título o asunto del dibujo. Cuando vaya precedido de un asterisco se entiende que el título no es arbitrario, sino que corresponde a la leyenda escrita por el propio Goya.

La segunda columna consigna las dimensiones del dibujo en milímetros. Sigue después la referencia al número con que figura el dibujo en el Catálogo del Museo; nos referimos al que apareció en el folleto *Sala de los dibujos de Goya (Guías del Museo del Prado)*. Madrid, 1928. Sigue a continuación la referencia, la página en que se reproduce en la publicación, muy agotada, del Museo, *Los dibujos de Goya en el Museo del Prado, 2 vols.* Madrid, 1954. A continuación se indica el número que el dibujo lleva en el Catálogo general de la obra de Goya incluido en el libro *Vie et oeuvre de Francisco Goya*, por Pierre Gassier y Juliet Wilson, Fribourg (Suiza), 1970, y en su traducción española *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974.

Número	TÍTULO	Dimensiones en mm.	N.º Catálogo del Museo (1928)	Dibujos de Goya (1952)	Gassier et Wilson
1	Aparición de la Virgen del Pilar	288 × 217	2	444	193
2	Despedida de San Francisco de Borja	290 × 220	8	445	242
3	La Duquesa de Alba de luto	172 × 97	466	216	362
4	Muchacha de espaldas asomada al balcón	171 × 100	427	219	364
5	Joven estirándose una media	171 × 100	467	218	365
6	El desmayo en el campo	235 × 144	464	223	381
7	El paseo	233 × 148	462	D	390
8	* Caricatura alegre	232 × 142	443	20	423
9	* Ensayos de brujas primerizas...	230 × 169	36	58	172
10	* Sueño (Devota profesión)	237 × 179	73	73	593
11	* Sueños de brujas consumadas	244 × 169	16	68	590
12	* Máscara de caricaturas...	292 × 185	30	56	624
13	* Las viejas se salen de risa...	245 × 185	27	3	460
14	* Sueño. Hay viento...	240 × 165	24	33	622
15	* Sueño. De unos hombres que se nos comían	242 × 167	20	21	477
16	* La enfermedad de la razón	235 × 160	35	29	623
17	Que viene el coco	198 × 140	48	1	456
18	El de la rollona	210 × 137	49	4	458
19	Tántalo	202 × 141	51	8	468
20	El amor y la muerte	193 × 140	50	18	470
21	Ya tienen asiento	201 × 140	56	27	503
22	Chitón	203 × 143	57	28	507
23	Bien tirada está	204 × 145	52	10	486
24	Ya van desplumados	241 × 179	434	14	492
25	Le descañona	240 × 154	111	36-c	639
26	El sueño de la razón	230 × 155	470	42	538
27	Lo que puede un sastre	238 × 163	101	40-B	556
28	¡Qué pico de oro!	201 × 136	71	52	557
29	¡Y aún no se van!	209 × 142	74	57	570
30	Aguarda que te unten	200 × 135	76	66	586
31	Nadie nos ha visto	195 × 140	77	81	612
32	El pedante («De todo»)	210 × 148	481	199	631
33	La mujer y el guitarrista volando	205 × 143	64	200	632
34	Mujer arengando	210 × 153	115	206	637
35	Hombre desnudando a una mujer	204 × 133	4	210	646
36	Majo junto a una mujer	237 × 165	3	205	647
37	* «Dios se lo pague a Usted»	172 × 195	133	455	773
38	Paisaje de la cascada	151 × 257	190	456	751
39	Copia de Flaxman	195 × 266	488	—	765
40	¡Qué valor!	145 × 198	430	84	1001
41	Siempre sucede	145 × 206	118	86	1004
42	¡Populacho!	148 × 206	131	101	1041
43	Esto también	148 × 209	139	108	1067
44	Las camas de la muerte	147 × 205	154	125	1099
45	¡Extraña devoción!	145 × 205	157	126	1107
46	Murió la verdad	146 × 203	176	139	1133
47	¿Si resucitará?	146 × 204	177	140	1134

Número	TÍTULO	Dimensiones en mm.	N.º Catálogo del Museo (1928)	Dibujos de Goya (1952)	Gassier et Wilson
48	Capean otro encerrado	187 × 296	211	154	1156
49	Origen de los arpones o banderillas	184 × 296	213	156	1162
50	Martincho poniendo banderillas...	172 × 287	222	167	1181
51	Mariano Ceballos mata un toro...	184 × 316	232	176	1197
52	Echan perros al toro	180 × 303	234	178	1201
53	El célebre Fernando del Toro...	187 × 317	236	180	1205
54	La suerte de encestar	176 × 288	437	194	1243
55	* Si no me engaño va a dejar el hábito	205 × 143	278	325	1257
56	* Malos poetas	205 × 142	274	241	1264
57	* Religión en la Asia	205 × 140	275	263	1286
58	* Ya despertará	205 × 141	305	301	1296
59	* Puede que sea bueno	205 × 141	307	302	1300
60	* De esto hay mucho y no se ve	205 × 142	260	284	1304
61	* Edad con desgracias	205 × 142	292	288	1318
62	* ¿Te conformas?	204 × 133	344	328	1333
63	* Por liberal	205 × 142	335	349	1334
64	* Cayó en la trampa	205 × 142	332	362	1335
65	* ¡Qué crueldad!	205 × 142	334	369	1344
66	* ¡No te aflijas!	205 × 143	349	371	1346
67	* ¡Divina libertad!	205 × 144	346	377	1350
68	* Lux ex tenebris	205 × 143	347	379	1352
69	Sol de justicia	205 × 142	345	381	1353
70	* ¡Divina razón, no dejes ninguno!	205 × 143	409	308	1357
71	* ¿Qué trabajo es ese?	205 × 143	359	307	1359
72	* También lo dejan éstas	205 × 145	374	316	1364
73	* Lo cuelga rabioso	205 × 145	372	318	1365
74	Muerta de hambre	192 × 140	303	350	1431
75	En Turquía	206 × 144	293	289	1432
76	Desafío con rodela	205 × 149	284	277	1438
77	En el coro	185 × 144	317	314	1448
78	Disparate general	230 × 330	433	399	1584
79	Disparate pobre	240 × 335	187	390	1588
80	Disparate claro	237 × 325	203	397	1595
81	Disparate triple (?)	222 × 329	194	389	1597
82	* El cojo y el jorobado bailarín	191 × 151	415	422	1716
83	* Gran disparate	192 × 152	382	415	1718
84	* Con animales pasan su vida	192 × 148	400	410	1735
85	* Mal sueño	191 × 151	396	430	1720
86	Niño llorón	191 × 156	318	400	1765
87	Fraile guitarrista	191 × 151	364	401	1766
88	El lobo limosnero	191 × 158	375	424	1768
89	El hombre y el osezno	190 × 156	404	414	1772
90	Beata	191 × 155	322	402	1773
91	Un clérigo y dos dominicos cantando	190 × 158	381	427	1775
92	Bruja de viaje	191 × 151	390	433	1789
93	Lego patinando	192 × 147	379	300	1790
94	Majo embozado	191 × 152	319	405	1793



Número	TÍTULO	Dimensiones en mm.	N.º Catálogo del Museo (1928)	Dibujos de Goya (1952)	Gassier et Wilson
95	Asesinato	191 × 153	403	413	1796
96	Viejas bailando	190 × 148	417	423	1797
97	La ayuda	190 × 155	383	416	1803
98	Le auxilia a bien morir	191 × 155	365	407	1805
99	Telégrafo	191 × 152	377	437	1813
100 *	Aún aprendo	191 × 145	416	441	1758

# IV

## BIBLIOGRAFIA



- MATHERON, L.: *Goya*. París, 1858.
- CARDERERA, V.: *François Goya. Sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes*. «Gazette des Beaux Arts», 1860.
- CONDE DE LA VIÑAZA *Goya*. Madrid, 1887.
- ARAUJO, Z.: *Goya*. Madrid, 1896.
- VON LOGA, V.: *Francisco de Goya*. Berlín, 1903.
- D'ACCHIARDI, P.: *Les dessins de François Goya au Musée du Prado*. Roma, 1908.
- BEROQUI, P.: *Catálogo del Museo del Prado*, por D. Pedro Madrazo, edición revisada. Madrid, 1920.
- BOIX, F.: *Los dibujos de Goya*. Madrid, 1922.
- MAYER, L. A.: *Francisco de Goya*. Barcelona, 1925.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Museo del Prado. Sala de los dibujos de Goya*. Madrid, 1928.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los dibujos del viaje a Sanlúcar*. Madrid, 1928.
- BOIX, F. y SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Museo del Prado. Goya. Dibujos inéditos I*. 1928.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Museo del Prado. Goya II. Dibujos inéditos y no coleccionados*. Madrid, 1941.
- MALRAUX: *Dessins de Goya au Musée du Prado*. (Apéndice de Pierre Gassier). Genève, 1947.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*. Barcelona, 1949.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: *Museo del Prado. Los dibujos de Goya*. Madrid, 1952. (2 vols).

- LÓPEZ REY, J.: *Goya's Caprichos, Beauty, Reason and Caricature*. Princeton, 1953.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *Los desastres de la guerra y sus dibujos preparatorios*. Barcelona, 1955.
- GASSIER, P.: *Goya*. Genève, 1955.
- LÓPEZ REY, J.: *A cycle of Goya's drawings*. Londres, 1956.
- DU GUÉ TRAPIER, E.: *Unpublished drawings by Goya in the Hispanic Society of America*. «Master Drawings», 1963.
- SAYRE, E.: *Eight books of drawings of Goya*. «Burlington Magazine», 1964.
- GASSIER, P.: *Une source inédite de dessins de Goya en France au XIX siècle*. «Gazette des Beaux Arts», 1972.
- GASSIER, P.: *Dessins de Goya I. Les Albums*, Fribourg, 1973.
- GASSIER, P.: *Dessins de Goya, II. Etudes pour gravures et peintures*. Fribourg, 1975.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *El mundo de Goya en sus dibujos*. Madrid, 1979.







TITULOS PUBLICADOS  
EN ESTA COLECCION



ALTAMIRA y otras Cuevas  
de Cantabria  
*Miguel Angel García Guinea*

BOSCH, realidad, símbolo  
y fantasía  
*Isidro Bango Torviso y  
Fernando Marías*

EL PRADO BASICO  
*José Rogelio Buendía*

SILEX, Ediciones. Madrid

**El libro** Esta obra está dedicada a los dibujos de Goya en el Museo del Prado, cuya historia y características recoge a más de incluir en sus láminas una selecta antología comentada de los diseños del artista. Se ha pretendido dar una fidelísima reproducción de 100 dibujos escogidos, que son una amplia muestra de las series de los Cuadernos de Sanlúcar, Sueños, Caprichos, Desastres de la Guerra, Tauromaquia, Disparates, Cuadernos de dibujos no publicados o de dibujos independientes, que dan el panorama completo de la obra de Goya como dibujante.

**El autor** ENRIQUE LAFUENTE FERRARI, profesor e historiador de arte, dedicado a estos estudios desde hace 50 años, se ha especializado en Goya, pintor, grabador y dibujante. Cursados sus estudios en la Universidad de Madrid, tuvo pronto un puesto en la comisión catalogadora del Museo del Prado; allí se le encomendó la redacción del catálogo de la gran Exposición del Centenario de Goya que el Museo del Prado celebró en 1928. Profesor en la Universidad y luego Catedrático de Historia del Arte en la Escuela Superior de Bellas Artes ha dedicado numerosos libros y trabajos a la figura del gran maestro aragonés. Fue conservador de la Sección de Estampas y Bellas Artes de la Biblioteca Nacional y ha dado cursos y conferencias en Universidades y Museos de Europa y América. Es en la actualidad Presidente de la Fundación Amigos del Museo del Prado. Autor de un Manual de historia de la pintura española, así como de varias monografías sobre El Greco, Velázquez, los dibujos de Goya, etc. Publicó asimismo estudios de teoría y crítica del arte («La fundamentación y los problemas de la historia del arte, De Trajano a Picasso, Arte de hoy», etc.), más otros muchos trabajos menores.